MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03745 8585

Beethoven, Ludwig van
[Veränderungen über einen
Walzer von A. Diabelli]
33 variatsii na val's A.
Diabelli dlia fortepiano: soch.120

M
27
B44
op. 120

Л. БЕТХОВЕН

33 ВАРИАЦИИ

на вальс А. Диабелли

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

МОСКВА 1980

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761037458585

Л. БЕТХОВЕН
(1770 — 1827)
Соч. 120

33 ВАРИАЦИИ

на вальс А. Диабелли

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Редакция Г. БЮЛОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1980

LIBRARY
DEC
1960
UNIVERSITY OF TORONTO

M
27
B44
op.120

33 вариации до минор соч. 120 на вальс Диабелли были впервые опубликованы в июне 1823 года. Титульный лист этого издания гласит: 33 Veränderungen | über einen Walzer | für das Piano-Forte | componirt, und | Der Frau Antonia von Brentano | gebornen Edlen von Birkenstock | hochachtungsvoll zugeeignet | von Ludwig van Beethoven | 120tes Werk... Wien bey Cappi u. Diabelli.

[33 вариации на вальс, сочинено для фортепиано и почтительнейше посвящено г-же Антонии фон Брентано, урожденной фон Биркеншток Людвигом ван Бетховеном. Соч. 120... Вена, у Каппи и Диабелли.]

История создания этого крупнейшего из фортепианных сочинений излагается во многих биографиях Бетховена. Музыкальный издатель Антонио Диабелли сочинил небольшой вальс и зимой 1822—1823 г. предложил известнейшим композиторам — среди которых были Бетховен, Шуберт и совсем юный Франц Лист — написать по одной вариации на эту пьесу; он намеревался опубликовать эти вариации в сборнике под названием „Vaterländischer Kunstverein" («Отечественный союз искусства»). Диабелли планировал объединить плоды творчества тех современных ему композиторов, которые олицетворяли славу немецкого и австрийского музыкального искусства. Бетховен с недоверием отнесся к подобному начинанию. Вальс Диабелли казался ему малообещающим. Он называл подобные пьесы „Schusterfleck" («заплатка сапожника») из-за примитивной манеры развития, при которой один и тот же мотив без всяких изменений механически перемещается на более высокую ступень, как бы налепляя одну заплатку на другую. Бетховен ответил Диабелли категорическим отказом. Но через некоторое время он заметил, что тема таит в себе многообразные возможности для варьирования. Тогда он предложил самостоятельно написать целый вариационный цикл. Издатель радостно согласился и обещал довольно высокий по тем временам гонорар — 80 дукатов, думая, что это будут 6—7 вариаций. Бетховен написал 33. Весной 1823 года он их закончил. Они появились как 1-я часть сборника „Vaterländischer Kunstverein", 2-ю часть образовали 50 вариаций других композиторов, в том числе Шуберта.

В настоящем издании этот вариационный цикл воспроизводится в редакции Бюлова.

Ганс фон Бюлов (1830—1894) — выдающийся немецкий музыкант: пианист (исполнитель и педагог), дирижер и музыкально-общественный деятель, сподвижник Листа и Вагнера. Его деятельность как музыканта была в первую очередь просветительской: для того чтобы новые произведения лучше усваивались публикой, он исполнял их в своих симфонических концертах по два раза подряд, его фортепианные уроки-лекции были рассчитаны не только на учеников-исполнителей, но и на многочисленную аудиторию слушателей, любителей музыки, присутствовавших на этих уроках. Наконец, Бюлов ввел педагогические издания с комментариями, содержащими методические советы, которые были направлены на точное проникновение в авторский замысел произведения и рекомендовали для достижения нужного результата тот или иной пианистический прием. Такие издания сыграли положительную роль в борьбе против бездумного подхода к фортепианной игре, способствуя повышению общего музыкально-педагогического (и, соответственно, исполнительского) уровня.

Бюлову принадлежат многочисленные редакции произведений Баха, Генделя, Скарлатти, Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Крамера, Вебера, Мендельсона, Фильда, Шопена. Его талант педагога-интерпретатора с особой яркостью и широтой проявился в его редакциях произведений Бетховена. Бюлову принадлежат отдельные публикации более ранних сочинений Бетховена — сонаты соч. 13, 26, 27 (№ 2), 31, «Тридцать две вариации», три вариационных цикла, Фантазия, — а также всех фортепианных сочинений, начиная с соч. 53 и по соч. 129 (они вышли в рамках пятитомного собрания всех бетховенских произведений для фортепиано соло; первые три тома — до соч. 51 включительно — редактировались Зигмундом Лебертом). Бетховенские редакции Бюлова представляют выдающийся интерес и в наше время.

Своими указаниями (а также исполнительскими обозначениями, в особенности фразировкой и аппликатурой) Бюлов стремился воспитывать молодых музыкантов, пробуждать в них интерес к смыслу и внутренней логике изучаемого произведения и таким образом подвести их к подлинному пониманию музыки, к проникновению в ее красоту и к содержательному, яркому ее исполнению. Но указания Бюлова имеют не только «прикладное» значение, ограниченное лишь данным конкретным сочинени-

© Издательство «Музыка», 1980 г.

ем — они очень важны и в более широком, общевоспитательном плане: внимательное ознакомление с ними может дать представление о некоторых принципах исполнительского и педагогического подхода к музыкальному произведению.

И в этом отношении бюловские указания к публикуемому вариационному циклу представляют совершенно исключительный интерес, так как столь монументальное фортепианное «полотно» дает гениальному педагогу повод высказаться по самому широкому кругу вопросов — от общеэстетических (стиль, проблемы интерпретации) до сугубо технологических.

Предлагаемая публикация займет свое место в ряду бюловских редакций сочинений Бетховена, выпускаемых издательством «Музыка»,— Рондо соль мажор, М., 1967; 12 вариаций на русскую тему ля мажор, М., 1967, переизд., 1975; Багатели, М., 1969, переизд., 1978; соната № 29, соч. 106, М., 1976.

33 вариации Бетховена в редакции Бюлова уже выходили в нашей стране — в 1933 году, с предисловием Л. Лукомского. При подготовке настоящего издания перевод комментариев был заново сверен с оригиналом и в значительной степени переработан.

Нотный текст сверен с новым изданием вариаций Бетховена (1-й том), опубликованным по источникам в 1970 году в издательстве Петерс (редактор П. Хаусшильд). Замеченные ошибки старого издания были исправлены. Исправлена, в частности, описка Бетховена в 15-й вариации (перешедшая во все издания) — восстановлен скрипичный ключ в 6-м такте ее второй части (машинально замененный басовым при переходе на следующую систему).

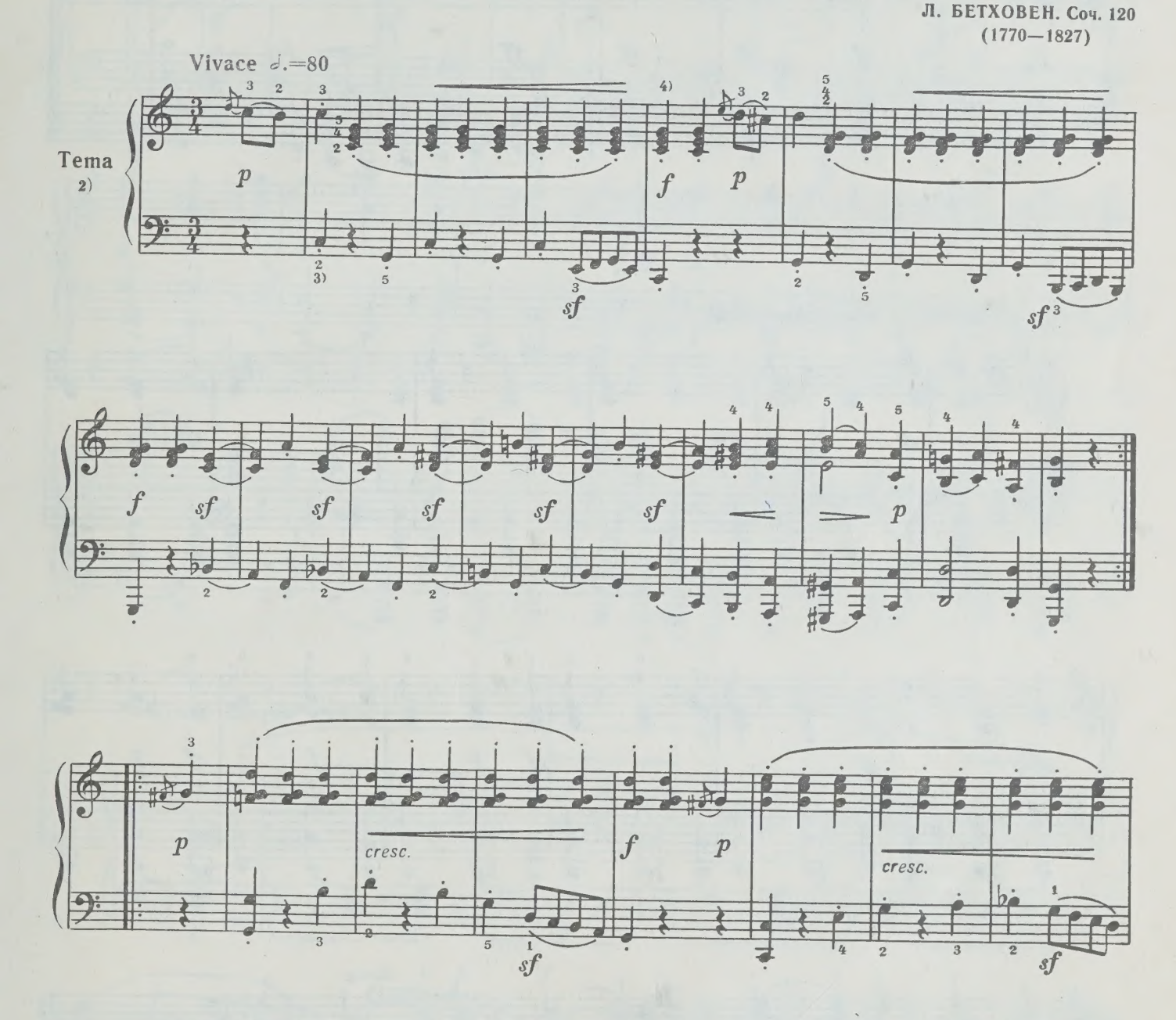
Нами опущены текстологические комментарии Бюлова, посвященные полемике с текстом Полного собрания сочинений Бетховена в 24 томах, вышедшего в 1862—1865 годы в издательстве Брейткопф и Гертель. В тех случаях, когда Бюлов оказывался неправ, мы безоговорочно исправляли нотный текст.

Все авторские исполнительские указания даны крупным шрифтом. Бюлову принадлежат все указания, набранные мелко, а также вилочки, акценты и аппликатура (авторские аппликатурные указания специально оговорены). Бюловская фразировка большей частью использует и развивает авторскую.

Н. КОПЧЕВСКИЙ

33 ВАРИАЦИИ
на вальс А. Диабелли[1]
(1823)

Л. БЕТХОВЕН. Соч. 120
(1770—1827)



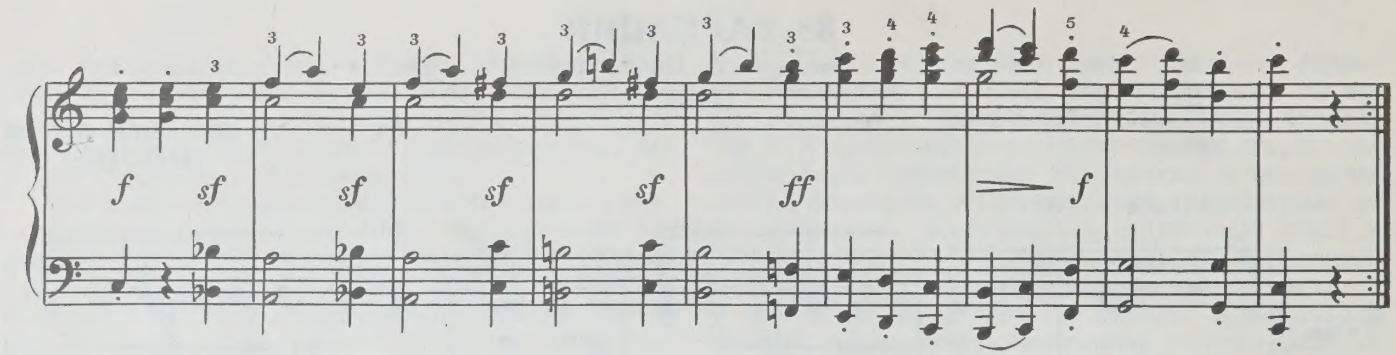
[1] В этом монументальном музыкальном творении заключен как бы микрокосм бетховенского гения вообще, некий оттиск всего его звукового мира. Все особенности музыкального мышления и звуковой фантазии композитора — от возвышеннейшей меланхолии до самого дерзкого юмора — выявлены здесь красноречиво и многообразно. До сих пор ни один автор не демонстрировал нам такого подъема творческих сил на пороге старости. То обстоятельство, что это произведение несколько десятилетий после своего опубликования не привлекало внимания, объясняется с одной стороны косностью современных Бетховену музыкантов, с другой — относительно низким уровнем их образования. Чтобы удостовериться в этом, возьмем вышедшие в то же время 50 вариаций, которые Диабелли заказал на тему своего вальса знаменитым композиторам Германии, и сравнение с ними покажет, какой одинокой вершиной возвышался среди них Бетховен. Подобную пропасть мы обнаружим между сонатами Бетховена соч. 106 и Гуммеля соч. 81 (хотя последняя не лишена определенных — не только технических — достоинств). А между тем Гуммель намеревался этой сонатой состязаться с Бетховеном и даже верил в свою победу.

[2] Не следует, как это делали многие комментаторы, из ложно понимаемого пиетета перед Бетховеном пренебрежительно относиться к теме Диабелли. Сам по себе вальс, несмотря на свои «завитушки», — весьма приятная, изящная пьеса, своей мелодической нейтральностью защищенная от опасности устаревания. Исполняется в бодром движении.

[3] Не следует оставлять без внимания нашу аппликатуру: если играть эту кварту вторым и пятым пальцами, то получается staccato совсем иного рода, чем при исполнении первым и третьим пальцами.

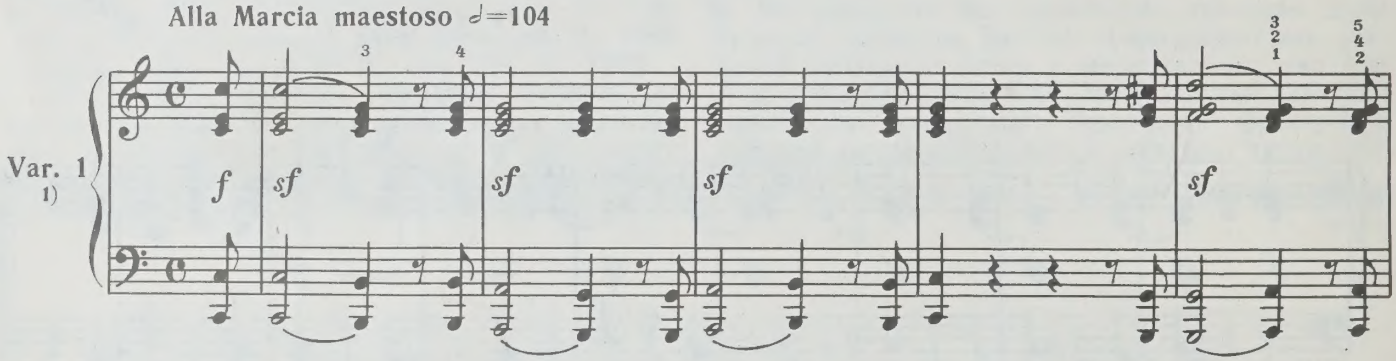
[4] Эти два аккорда следует безусловно исполнять staccato, предыдущие же восемь играются ⌒ . Это различие в исполнении соблюдать и дальше.

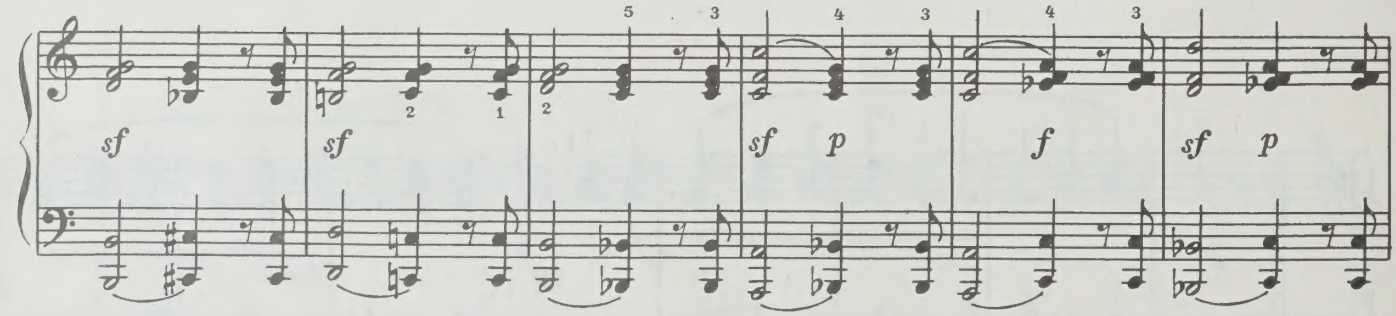
10899

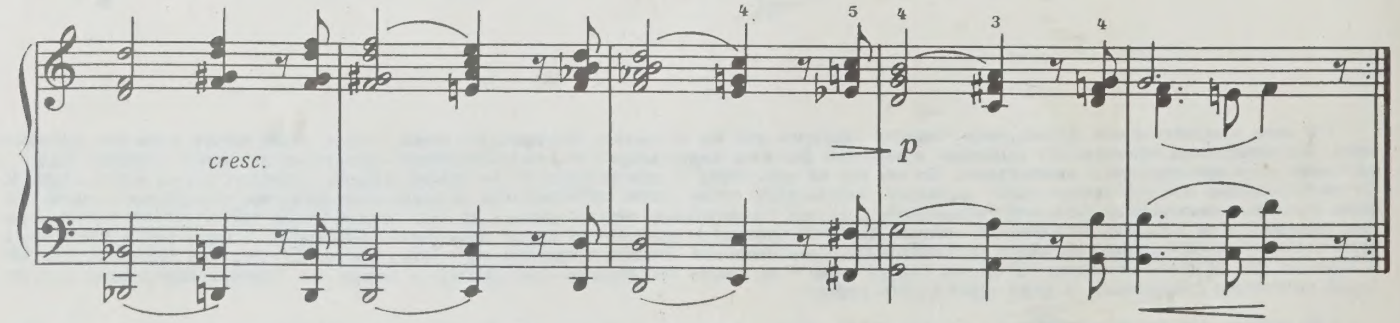


Alla Marcia maestoso ♩=104

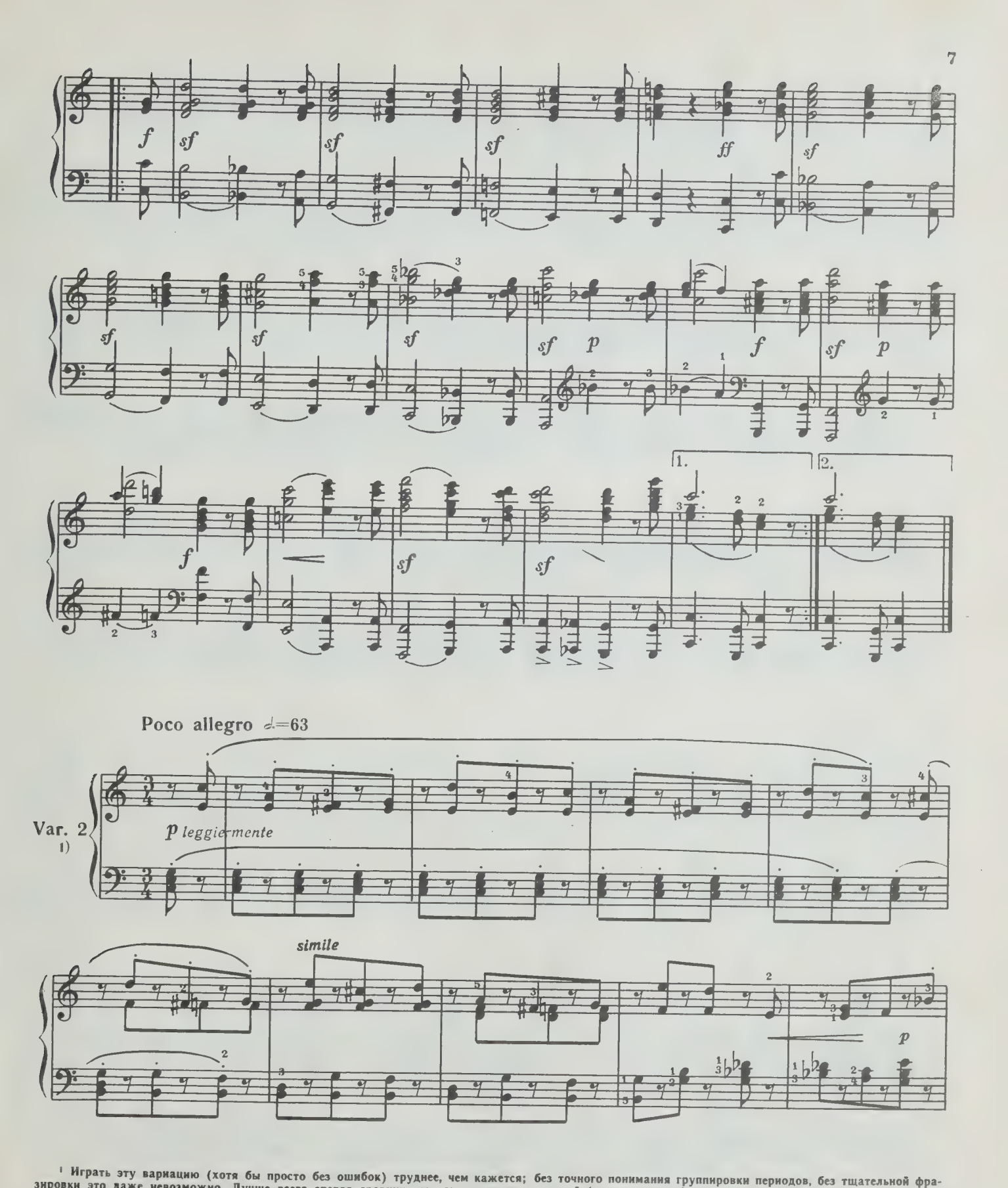
Var. 1 [1]



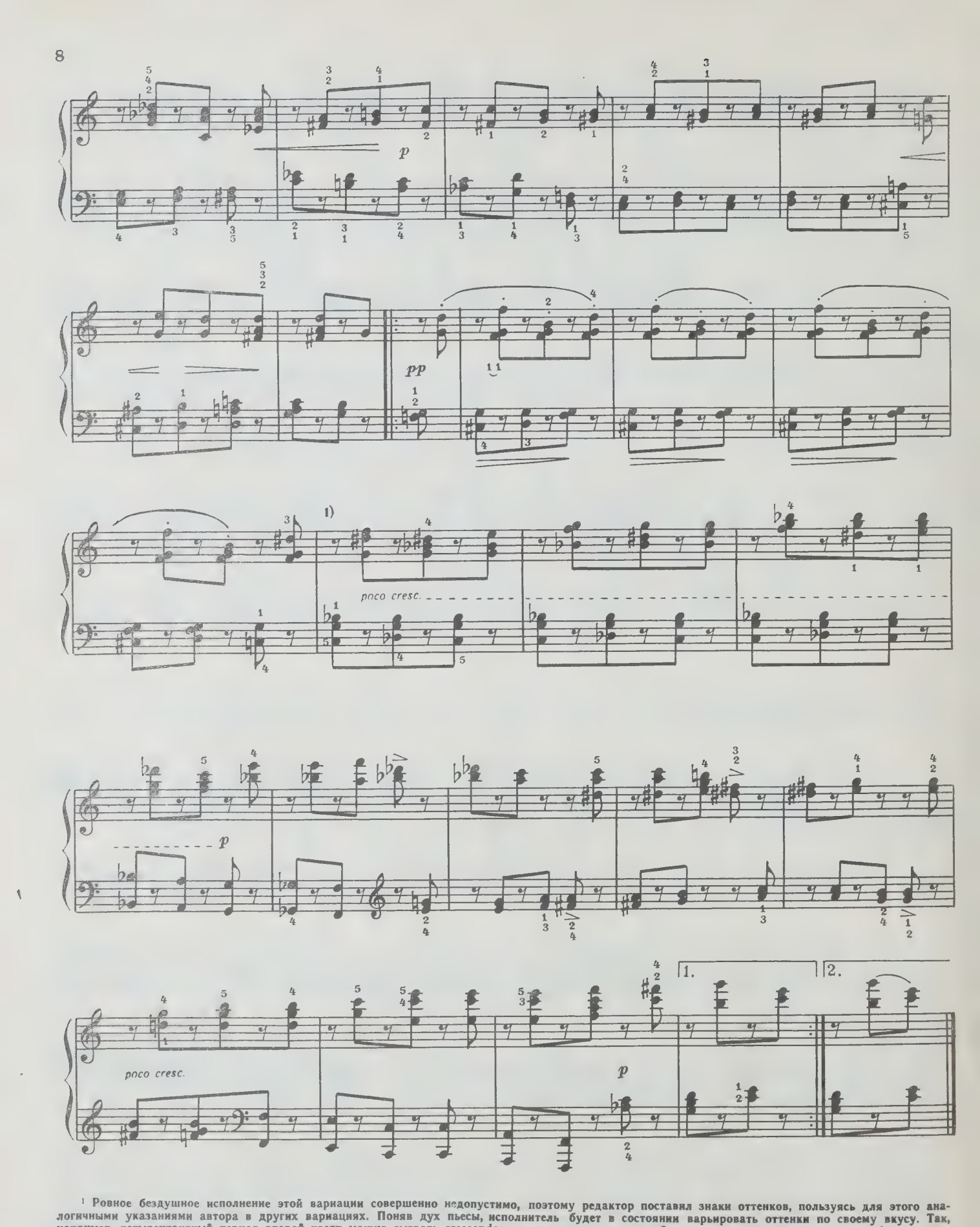




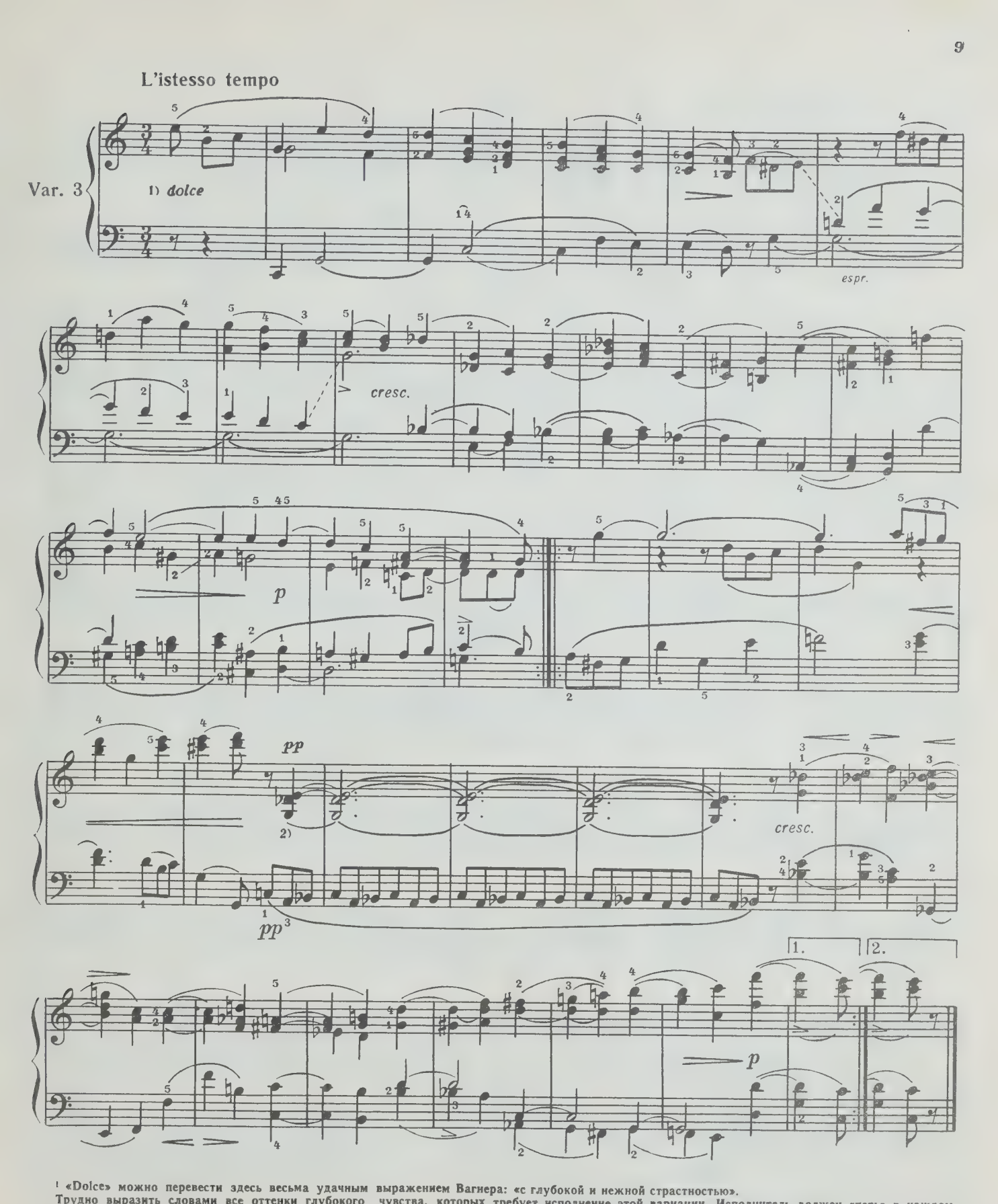
[1] Метр ◡ — ◡ (амфибрахий) должен быть выдержан подчеркнуто четко: для ясной передачи его необходимо связывать длинную ноту (половинную) с короткой (четвертью), как это показано лигой. Затакт, то есть первая короткая нота, хотя это и восьмая, требует более заметного ударения, чем последняя, — что является естественным следствием соотношения между подъемом и спадом.



[1] Играть эту вариацию (хотя бы просто без ошибок) труднее, чем кажется; без точного понимания группировки периодов, без тщательной фразировки это даже невозможно. Лучше всего сперва сравнить ее такт за тактом с темой (первая часть: 4 такта, 2 такта, 2 такта, 4 такта) и затем метрономически строго учить каждый отдельный период, соблюдая и даже акцентируя затакты. Кто не обладает искусством играть правой рукой сильные доли такта, а левой — слабые (что встречается довольно редко), найдет превосходное подготовительное упражнение в № 7 из соч. 7 («Семь характерных пьес») Мендельсона. Преодолев чисто технические трудности, заметно возрастающие во второй части, там, где ритмический акцент переходит из одной руки в другую, нужно приступить к овладению художественным исполнением, причем особо следует стремиться к наибольшей певучести верхнего голоса и равномерному парению в ⌒. Ср. в этом отношении вторую вариацию в последней части сонаты соч. 109.



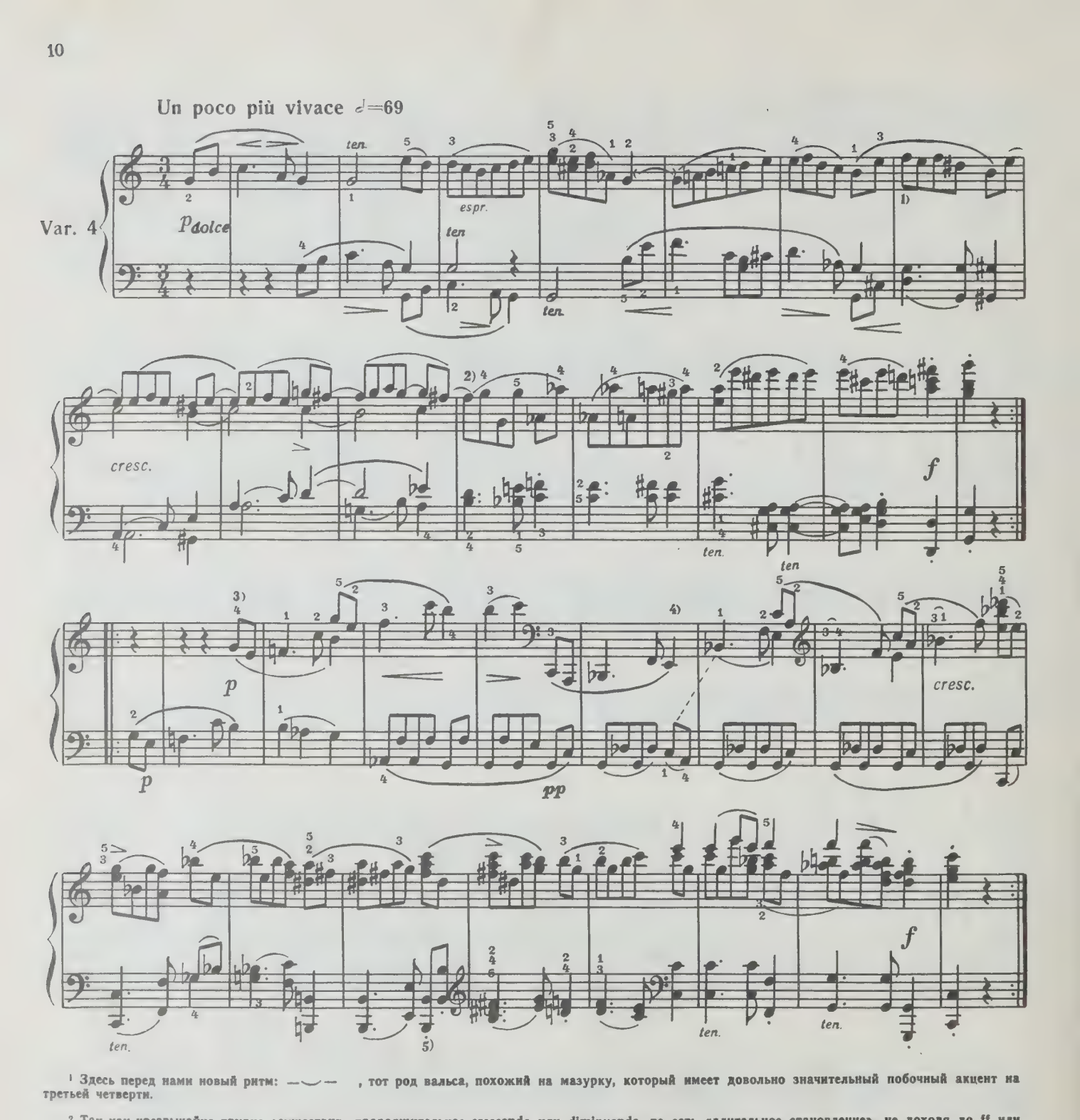
[1] Ровное бездушное исполнение этой вариации совершенно недопустимо, поэтому редактор поставил знаки оттенков, пользуясь для этого аналогичными указаниями автора в других вариациях. Поняв дух пьесы, исполнитель будет в состоянии варьировать оттенки по своему вкусу. Так, например, четырехтактный период второй части можно сыграть crescendo; в этом случае следующий период нужно играть в ровном piano, в следующих же двухтактных периодах это же чередование воспроизводить как бы в уменьшении, сообразно логическому закону последования звуковых красок, который трудно объяснить, но легко почувствовать.



[1] «Dolce» можно перевести здесь весьма удачным выражением Вагнера: «с глубокой и нежной страстностью».

Трудно выразить словами все оттенки глубокого чувства, которых требует исполнение этой вариации. Исполнитель должен «петь» в каждом отдельном голосе. Само собой разумеется, что в имитациях, например, в тех, которые начинаются во втором четырехтактном периоде, нужно в точности провести и имитацию оттенков.

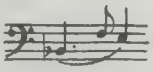
[2] Эта таинственная фраза должна исполняться в ровном piano, строго в такт и без всякого тактового ударения, но следующее затем crescendo должно постепенно возрастать, не доходя однако до ff; затем внезапно наступает успокоение.

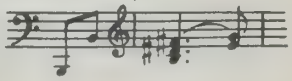


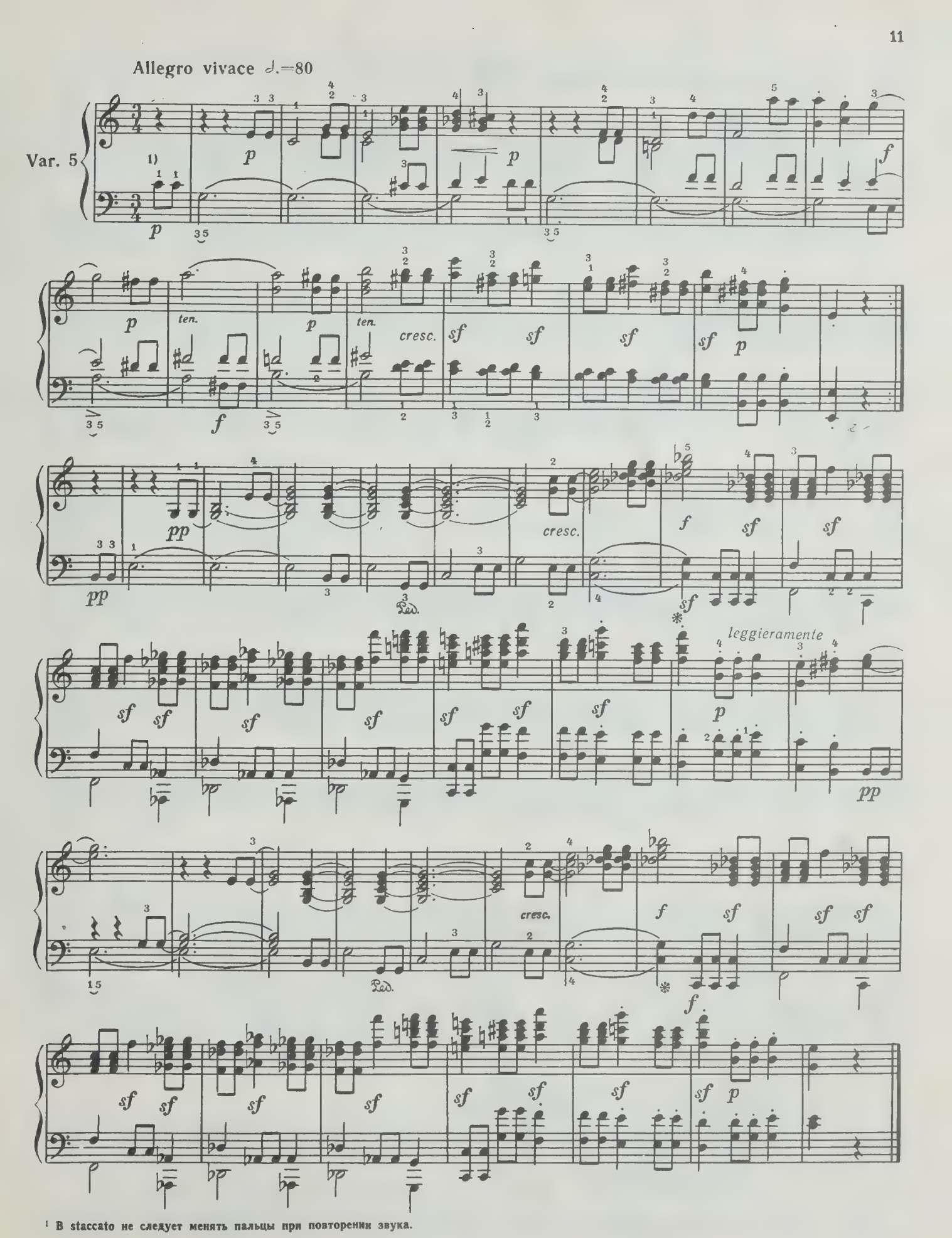
[1] Здесь перед нами новый ритм: —◡— , тот род вальса, похожий на мазурку, который имеет довольно значительный побочный акцент на третьей четверти.

[2] Так как чрезвычайно трудно осуществить продолжительное crescendo или diminuendo, то есть «длительное становление», не доходя до ff или pp (если только это не входит в намерения автора), то можно прибегнуть к такому способу: на середине динамического развития вернуться к исходной точке (при cresc. — к piano, при dim. — к mf). Мы предпочитаем при 2) снова играть piano, чтобы в следующих четырех тактах не выйти из границ обыкновенного forte.

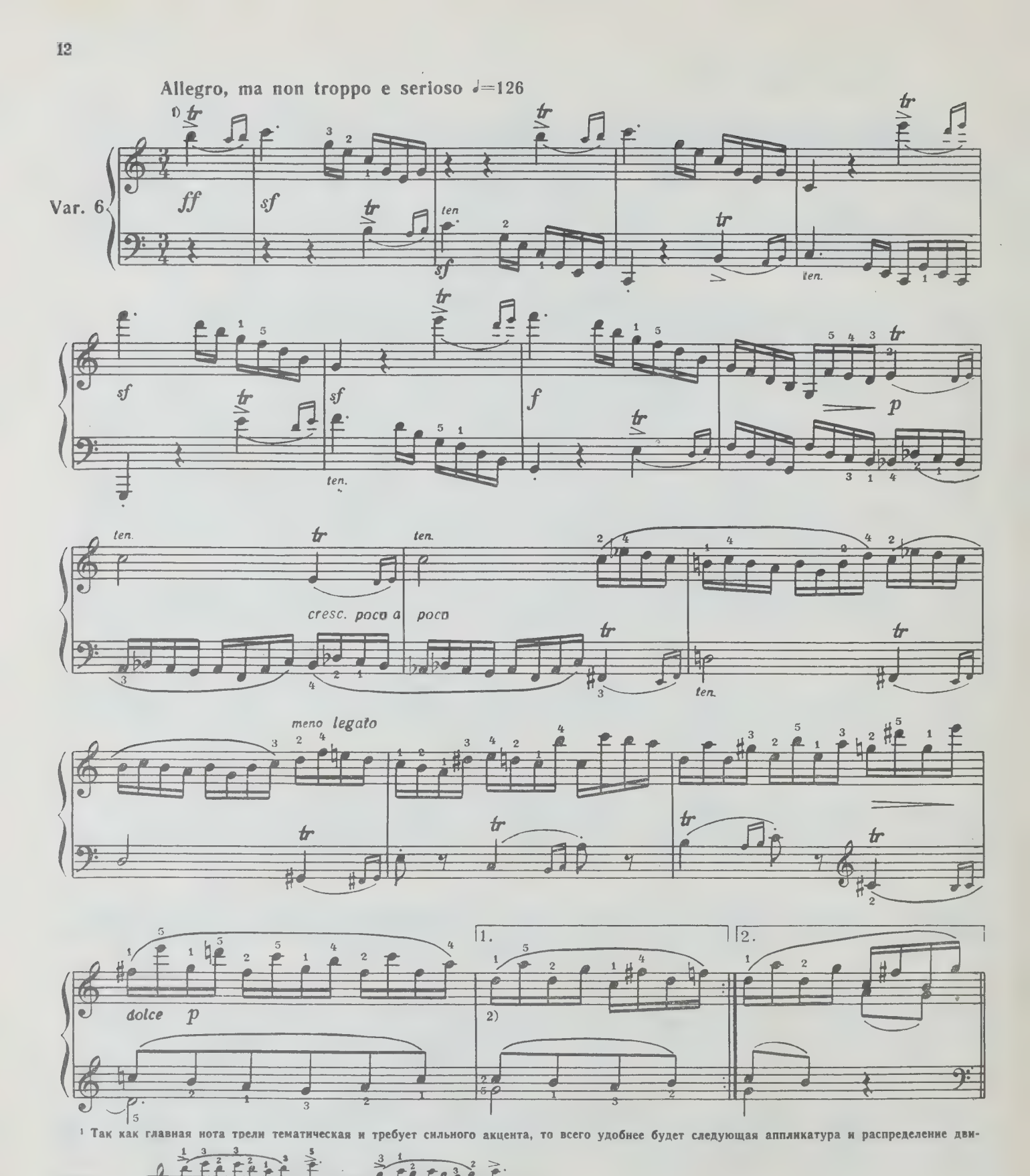
[3] Расположение имитаций одна над другой не позволяет точно обозначить лиги; но наша аппликатура дает возможность связно исполнять каждую фразу до третьей четверти такта, т. е. до четвертой четверти фразы.

[4] Эти две ноты в левой руке играются как часть темы: они связаны со следующими нотами  правой руки; звучание ноты *e* должно естественно вытекать из предыдущего.

[5] Кто не в состоянии быстро и легко сделать этот октавный скачок, может исполнить его в облегченном виде: 



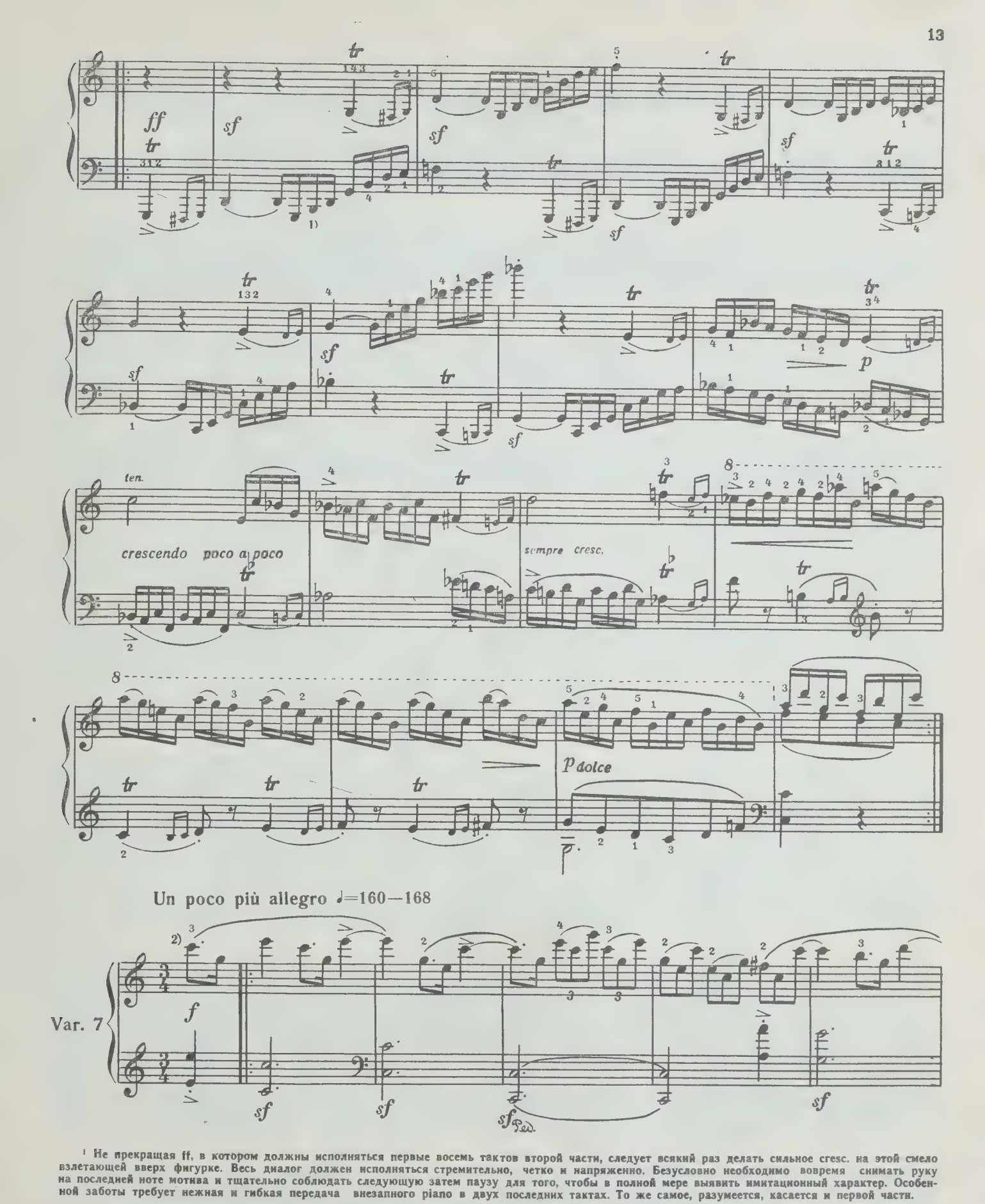
[1] В staccato не следует менять пальцы при повторении звука.



[1] Так как главная нота трели тематическая и требует сильного акцента, то всего удобнее будет следующая аппликатура и распределение движения:

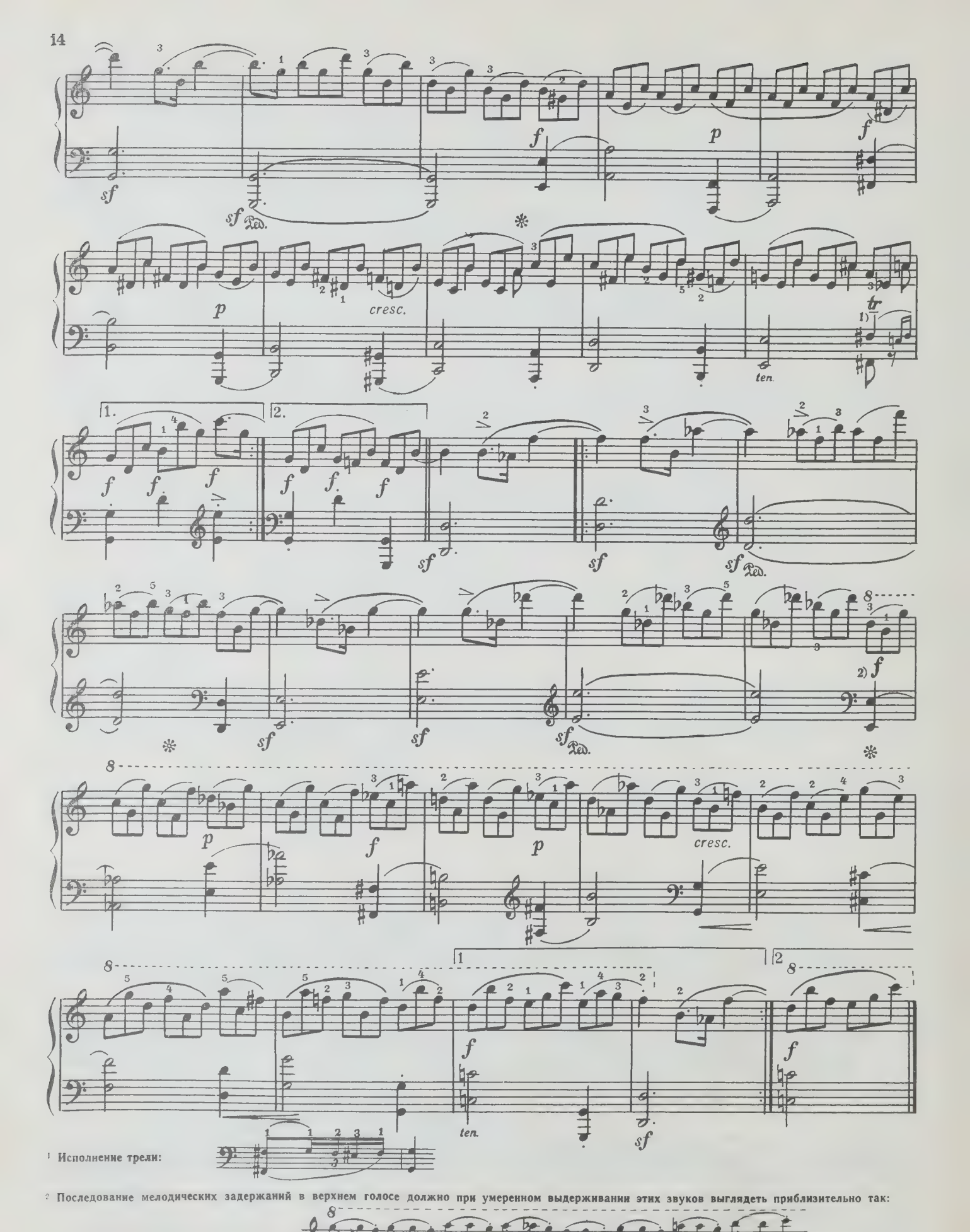
В последующих местах piano, например, там, где в правой руке главная нота, начинающая трель (и входящая в состав темы), приходится на черную клавишу, можно отступить от этой аппликатуры, а также увеличить число нот трели, в точности распределив их между остальной частью фигурации, например

[2] Мы уже отмечали в примечаниях к вариациям сонат соч. 109 и 111 важность особого изучения соединительных тактов, всегда гениально задуманных Бетховеном и ведущих или к повторению того же эпизода, или к переходу в новый, и снова обращаем на это внимание исполнителя, будучи уверенными, что внимание к подобным деталям усилит эстетическое наслаждение, получаемое от этого художественного произведения.



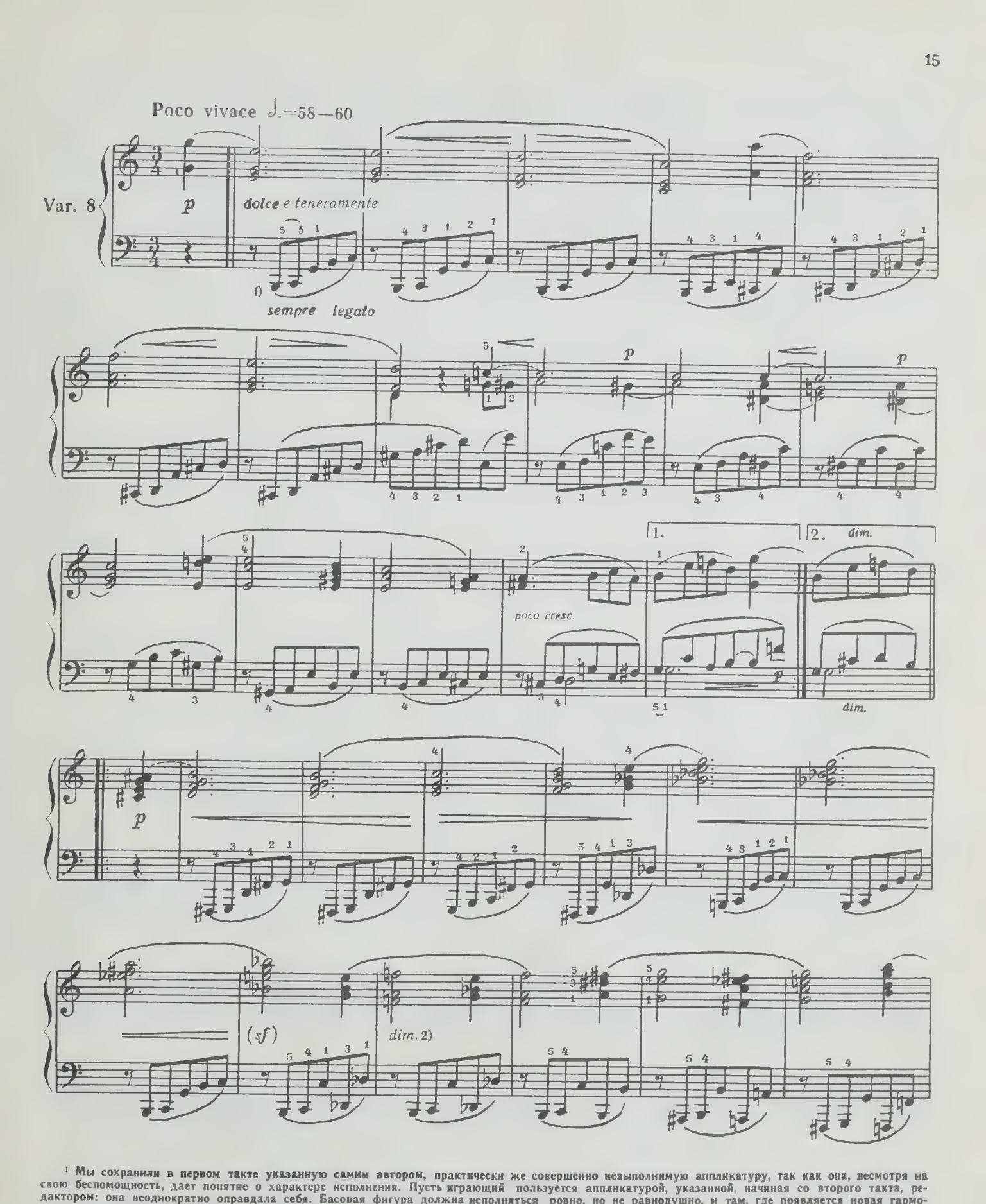
[1] Не прекращая ff, в котором должны исполняться первые восемь тактов второй части, следует всякий раз делать сильное cresc. на этой смело взлетающей вверх фигурке. Весь диалог должен исполняться стремительно, четко и напряженно. Безусловно необходимо вовремя снимать руку на последней ноте мотива и тщательно соблюдать следующую затем паузу для того, чтобы в полной мере выявить имитационный характер. Особенной заботы требует нежная и гибкая передача внезапного piano в двух последних тактах. То же самое, разумеется, касается и первой части.

[2] Legato указано самим автором. Но здесь требуется legato особого рода, можно назвать его «legato martellato»: правая рука должна играть сильно и не заглушаться тяжелыми ударами октав левой руки.



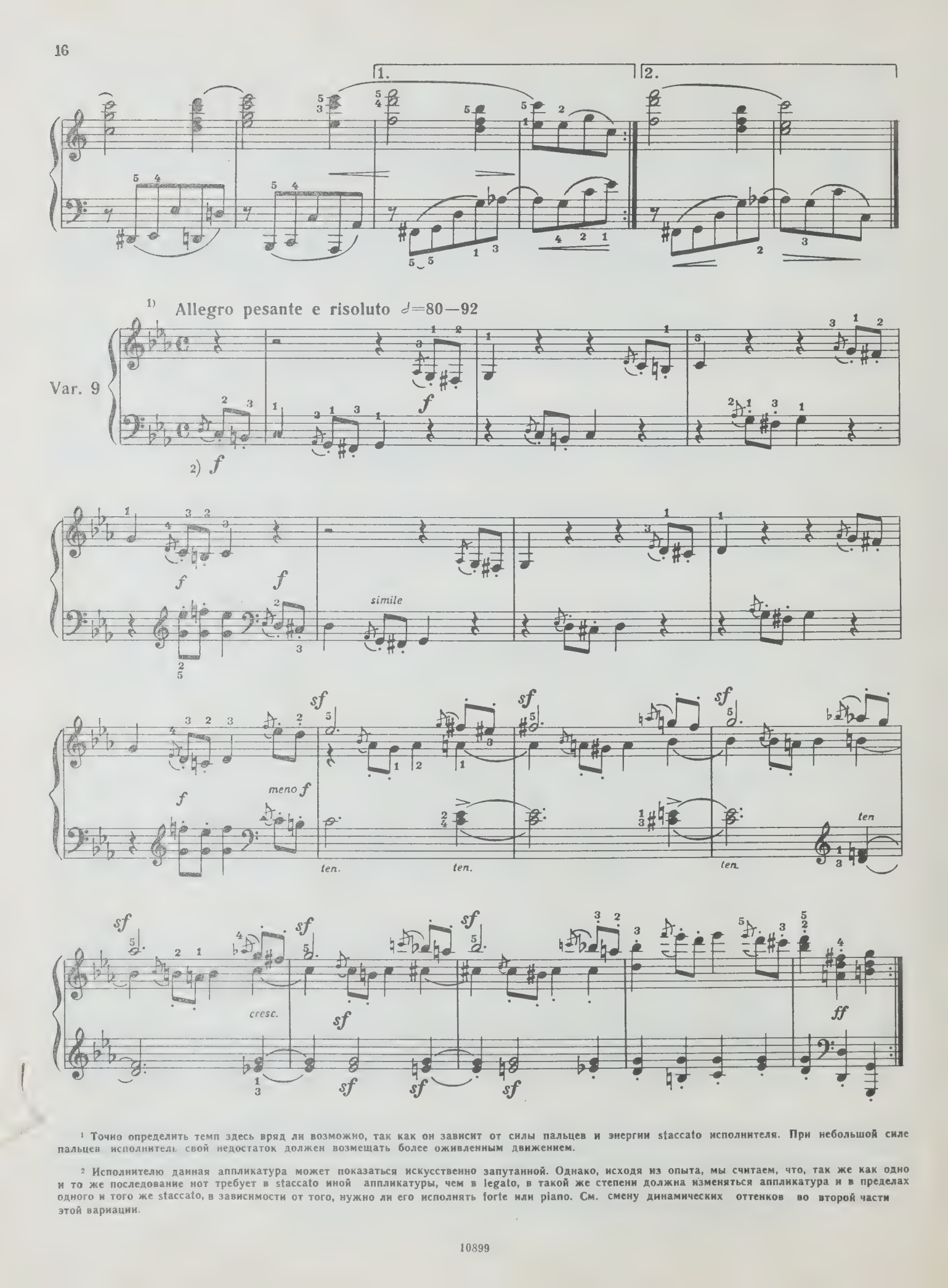
[1] Исполнение трели:

[2] Последование мелодических задержаний в верхнем голосе должно при умеренном выдерживании этих звуков выглядеть приблизительно так:



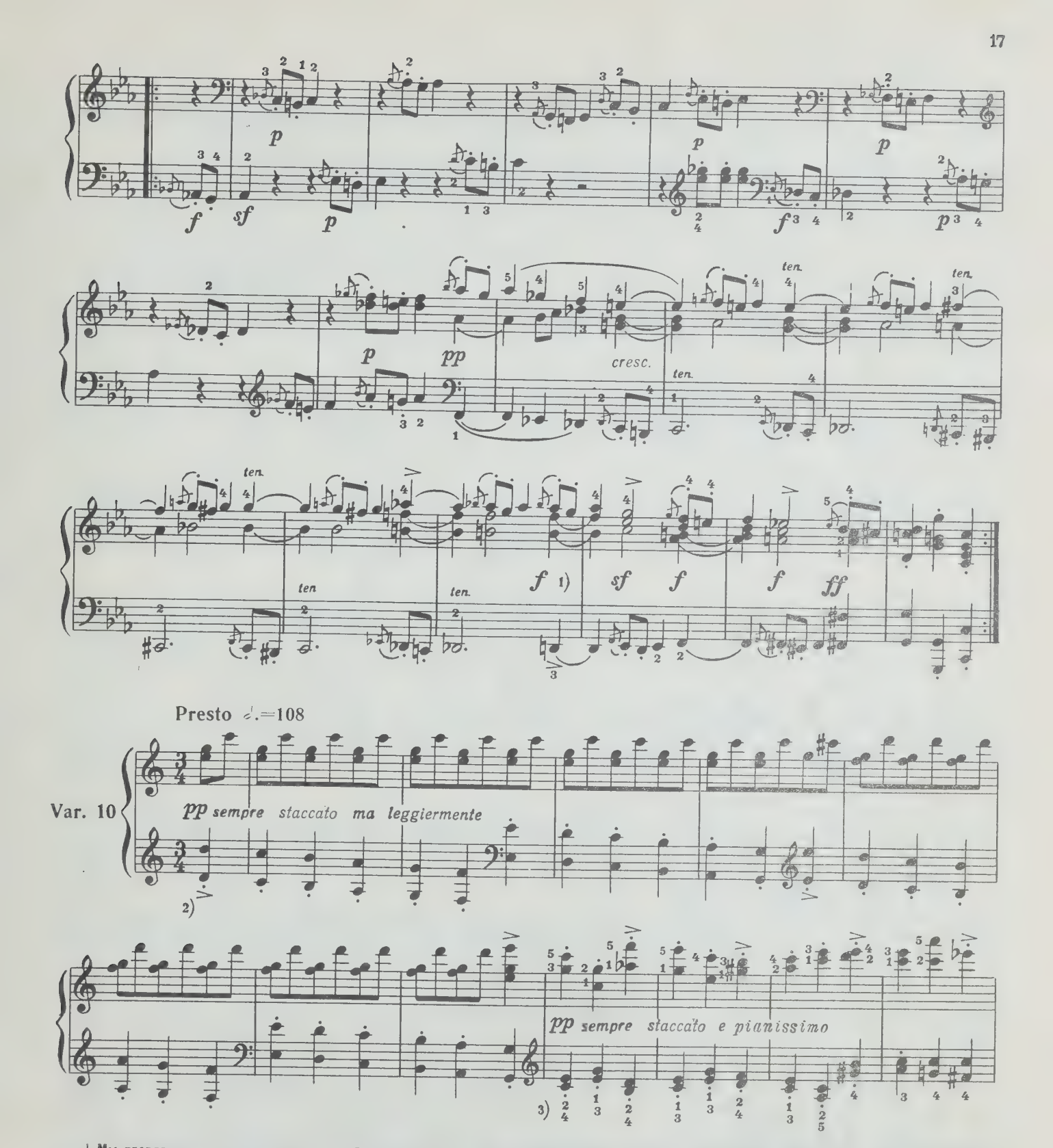
[1] Мы сохранили в первом такте указанную самим автором, практически же совершенно невыполнимую аппликатуру, так как она, несмотря на свою беспомощность, дает понятие о характере исполнения. Пусть играющий пользуется аппликатурой, указанной, начиная со второго такта, редактором: она неоднократно оправдала себя. Басовая фигура должна исполняться ровно, но не равнодушно, и там, где появляется новая гармония, — как в третьей четверти четвертого такта, — следует выделять ее легким акцентом.

[2] Diminuendo не нужно начинать слишком рано, даже в том случае, если желательно сыграть заключение на чрезвычайно большом pianissimo. Повторению второй части должно предшествовать короткое crescendo в левой руке (1-я вольта), сыгранное так, чтобы оно создавало впечатление не механического повторения, а органической части самой формы.



[1] Точно определить темп здесь вряд ли возможно, так как он зависит от силы пальцев и энергии staccato исполнителя. При небольшой силе пальцев исполнитель свой недостаток должен возмещать более оживленным движением.

[2] Исполнителю данная аппликатура может показаться искусственно запутанной. Однако, исходя из опыта, мы считаем, что, так же как одно и то же последование нот требует в staccato иной аппликатуры, чем в legato, в такой же степени должна изменяться аппликатура и в пределах одного и того же staccato, в зависимости от того, нужно ли его исполнять forte или piano. См. смену динамических оттенков во второй части этой вариации.

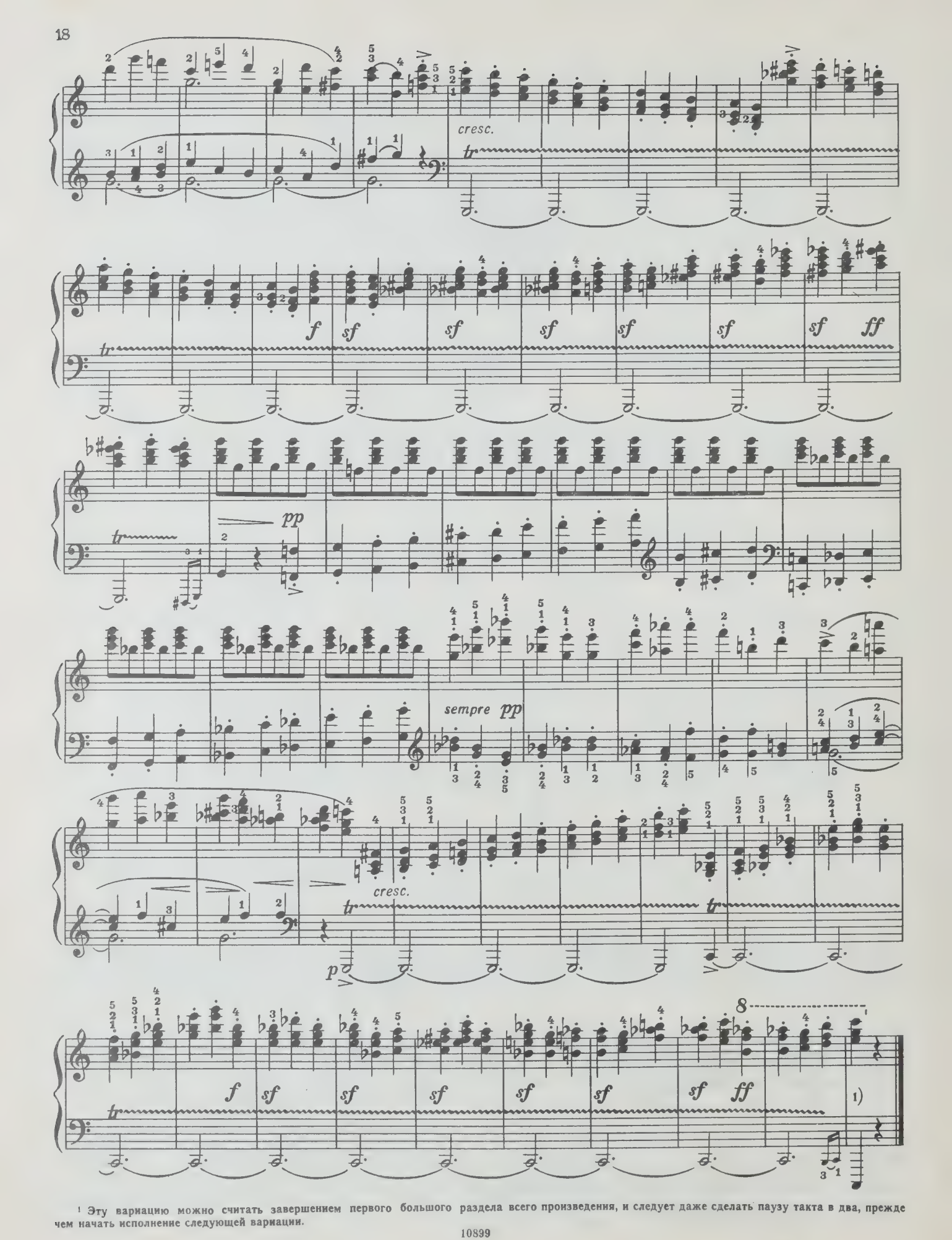


[1] Мы предлагаем при повторении второй части сделать в конце относительное stringendo, чтобы связать эту вариацию со следующей, поскольку для достижения целостного художественного впечатления лучше так или иначе группировать вариации, заставляя слушателя забывать, какая по счету вариация исполняется.

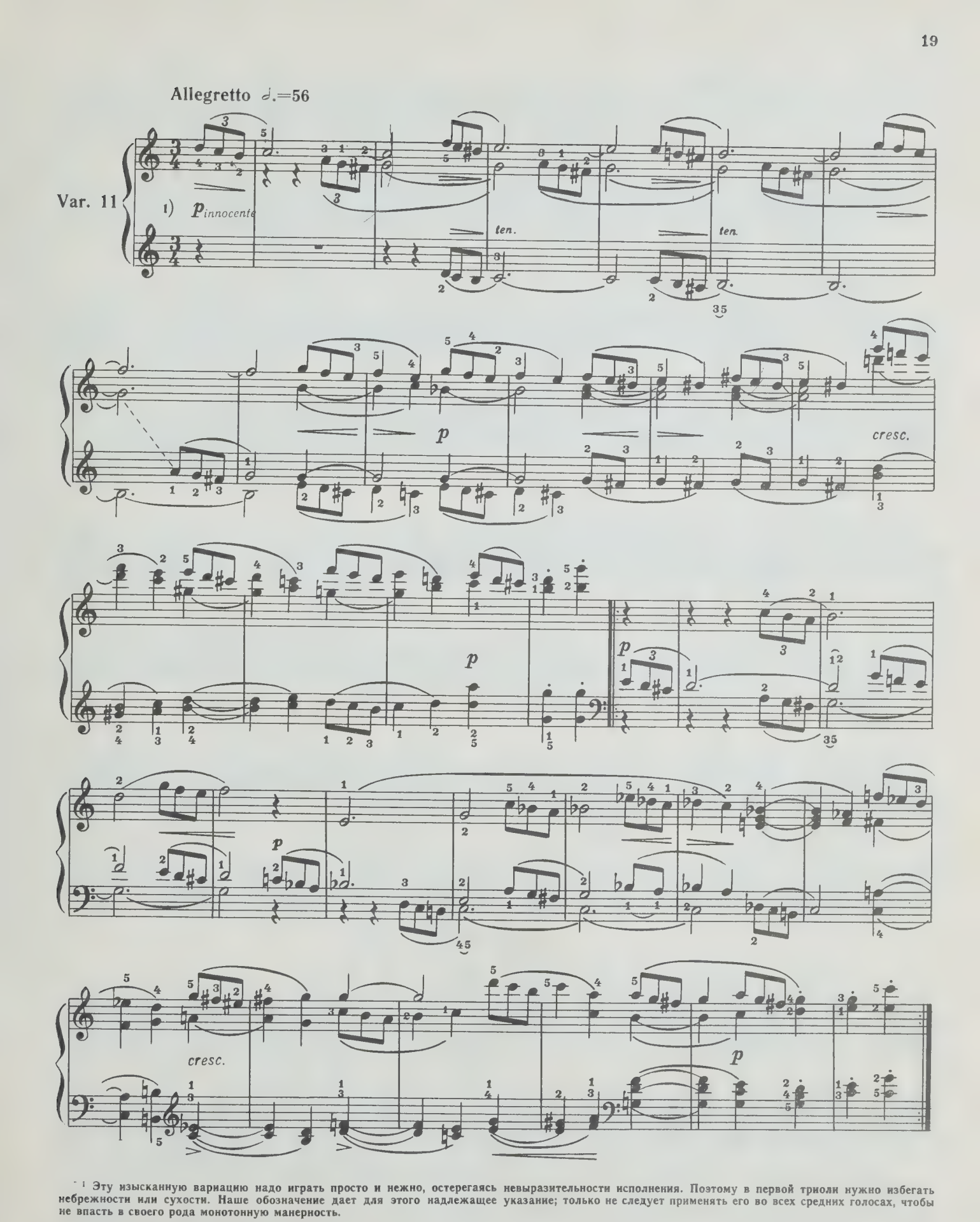
[2] На затактовой четверти каждой фразы нужно делать легкий акцент, иначе исполнение не будет ритмически точным.

[3] Изучить нашу аппликатуру для двойных нот будет вероятно не так легко (особенно в терцовых последованиях), но усвоив ее, мы получим полную уверенность, что преодолеем препятствия, которые обычно ставит нам естественный закон инерции. Если мы сыграем: (такт 41 этой вариации, левая рука) показанными здесь пальцами (аппликатура эта считается естественной, мы же называем ее дилетантской), то рискуем услышать следующее неполное звучание:

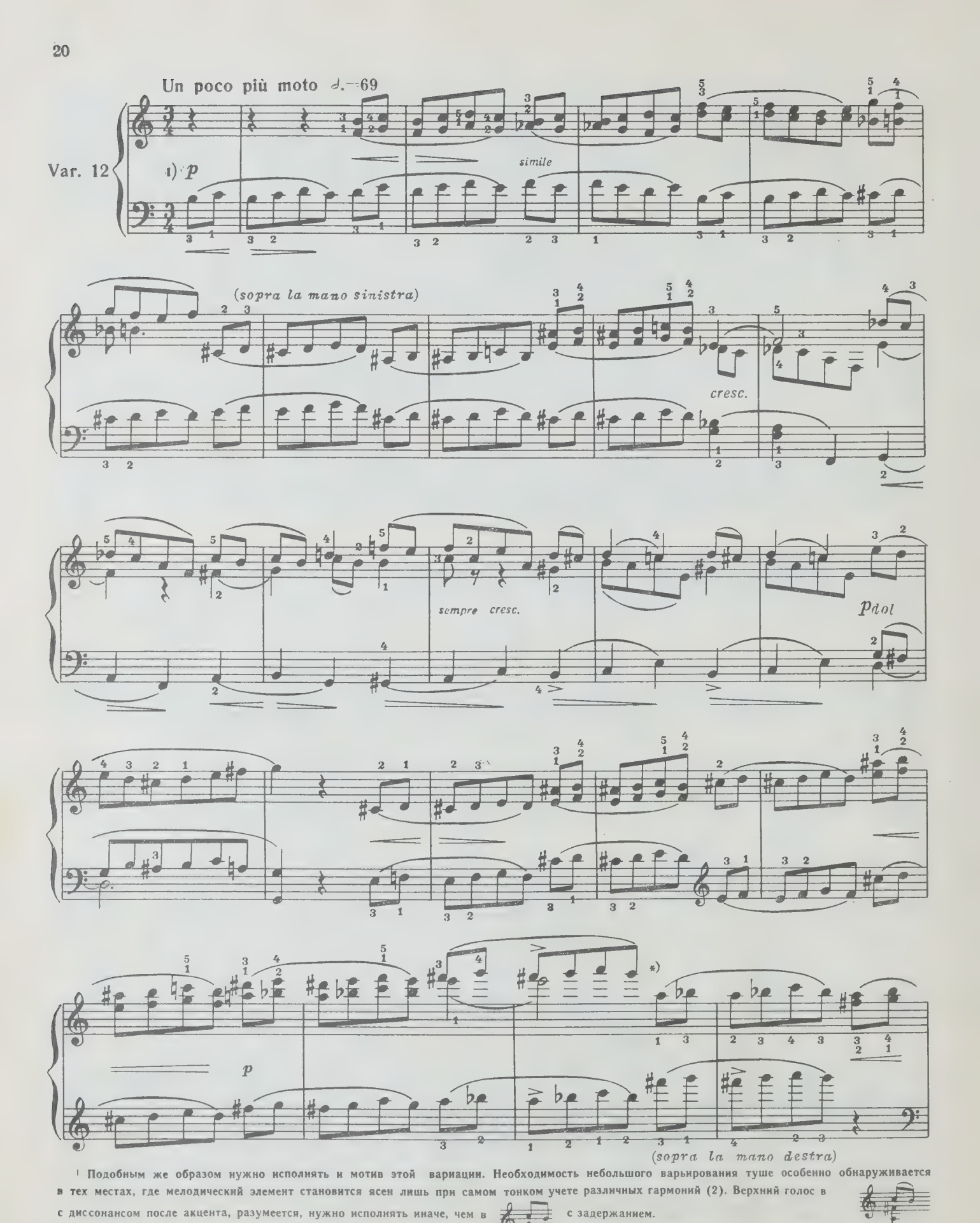
Предлагаем испытать наш аппликатурный метод на терцовых ходах в финале сонаты cis-moll, соч. 27 № 2 или в Allegretto сонаты Es-dur соч. 31 № 3, где ясно обнаружится непригодность любой другой аппликатуры.



[1] Эту вариацию можно считать завершением первого большого раздела всего произведения, и следует даже сделать паузу такта в два, прежде чем начать исполнение следующей вариации.

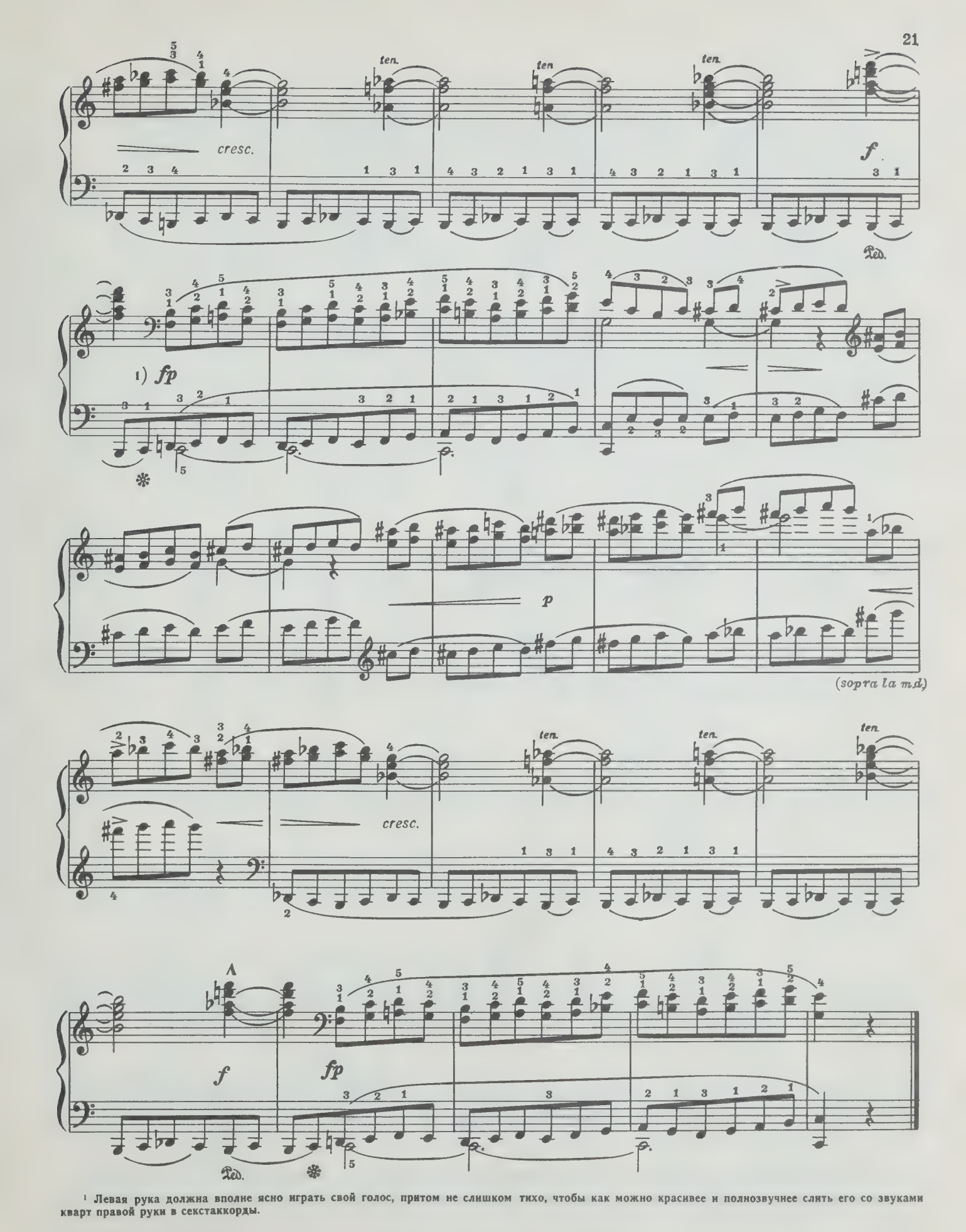


[1] Эту изысканную вариацию надо играть просто и нежно, остерегаясь невыразительности исполнения. Поэтому в первой триоли нужно избегать небрежности или сухости. Наше обозначение дает для этого надлежащее указание; только не следует применять его во всех средних голосах, чтобы не впасть в своего рода монотонную манерность.

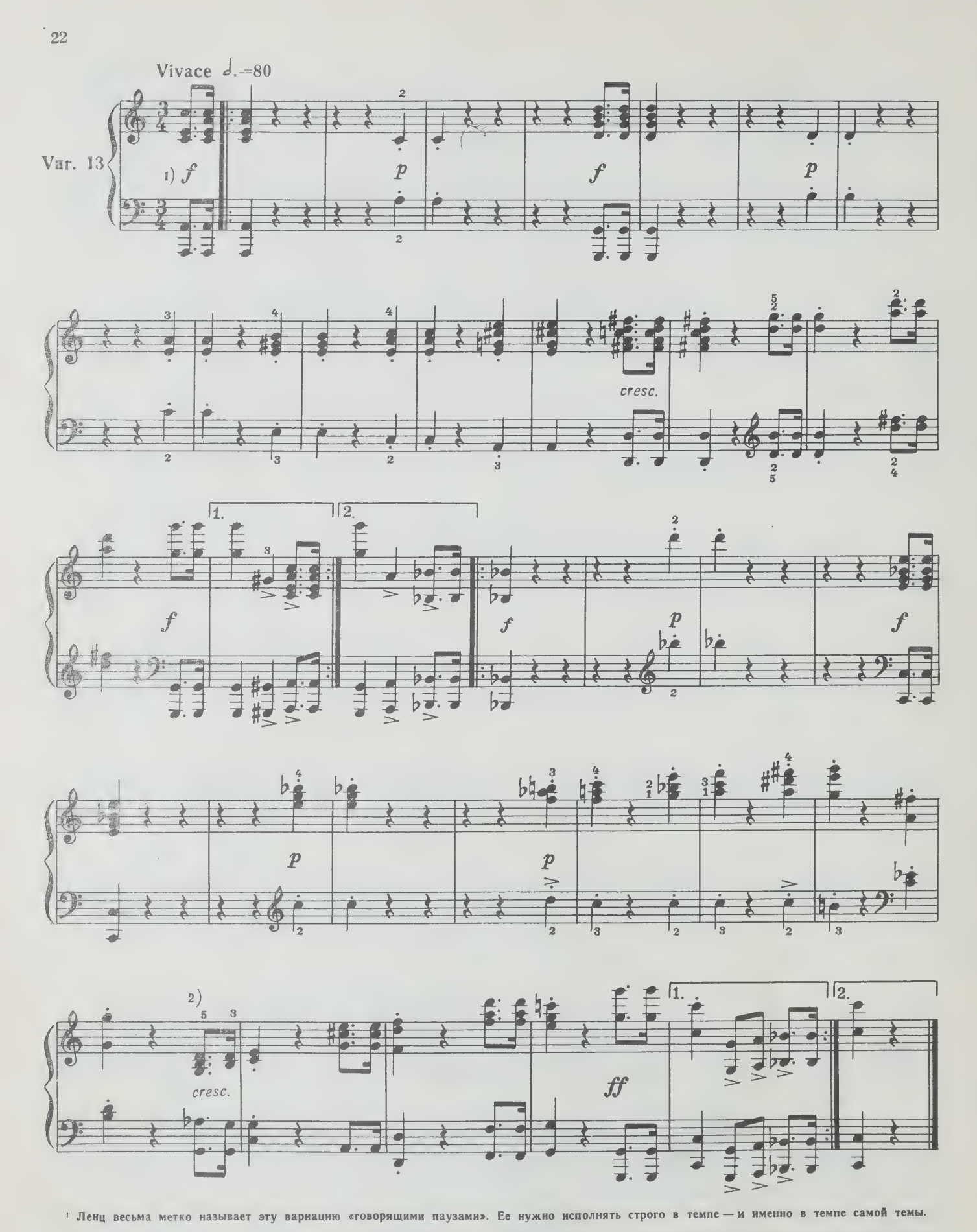


[1] Подобным же образом нужно исполнять и мотив этой вариации. Необходимость небольшого варьирования туше особенно обнаруживается в тех местах, где мелодический элемент становится ясен лишь при самом тонком учете различных гармоний (2). Верхний голос в с диссонансом после акцента, разумеется, нужно исполнять иначе, чем в с задержанием.

*) *По этому поводу Бюлов говорит (в примечании, нами опущенном) о пропуске в издании Брейткопфа и Гертеля целого такта. В действительности здесь речь идет о различных версиях бетховенского текста, причем версия с пропуском такта является более поздней. (Н. К.)*

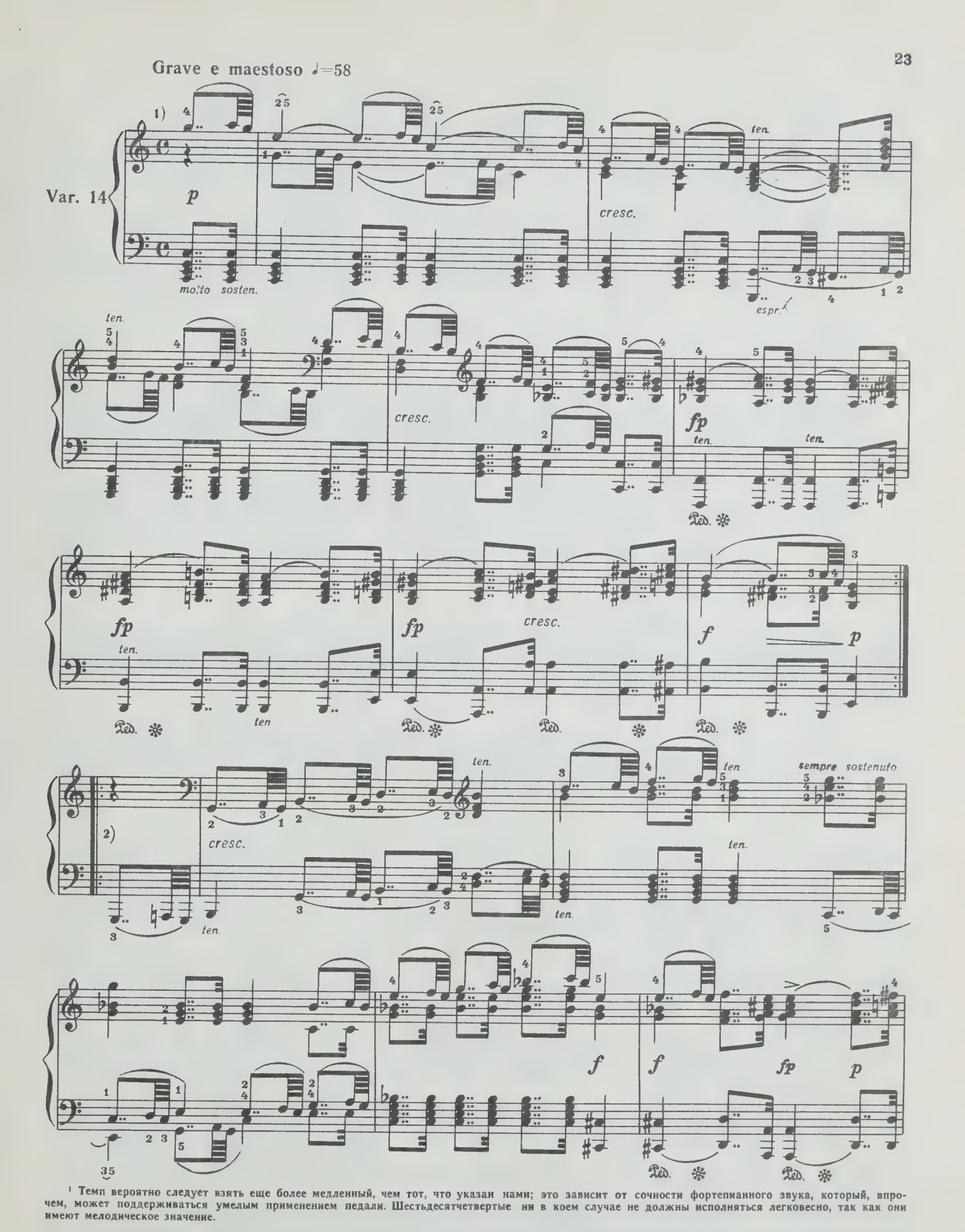


[1] Левая рука должна вполне ясно играть свой голос, притом не слишком тихо, чтобы как можно красивее и полнозвучнее слить его со звуками кварт правой руки в секстаккорды.



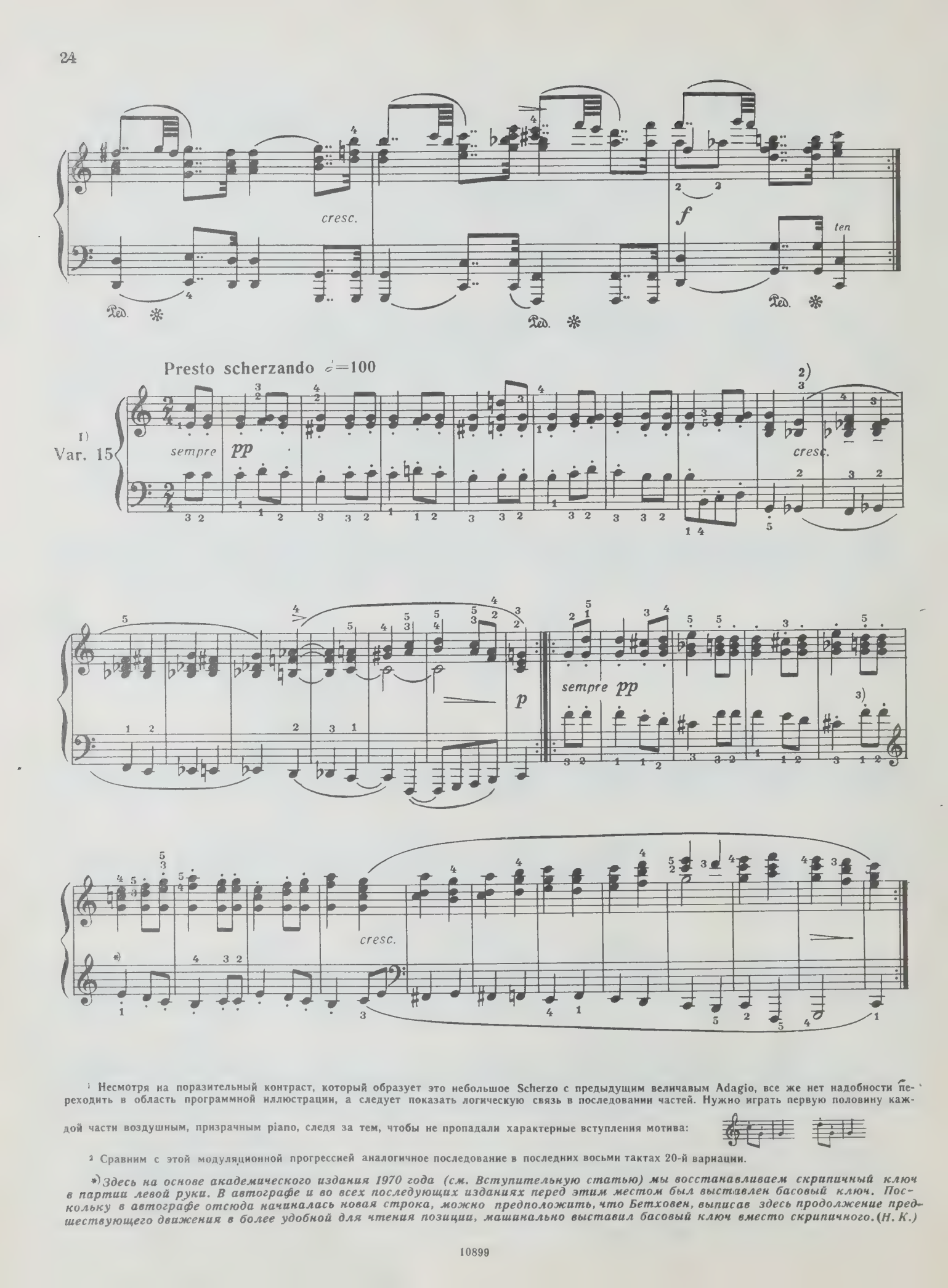
[1] Ленц весьма метко называет эту вариацию «говорящими паузами». Ее нужно исполнять строго в темпе — и именно в темпе самой темы.

[2] Здесь мы ничего не изменяли, лишь иначе распределили аккорд между руками, чтобы придать характерной малой ноне надлежащее значение.



[1] Темп вероятно следует взять еще более медленный, чем тот, что указан нами; это зависит от сочности фортепианного звука, который, впрочем, может поддерживаться умелым применением педали. Шестьдесятчетвертые ни в коем случае не должны исполняться легковесно, так как они имеют мелодическое значение.

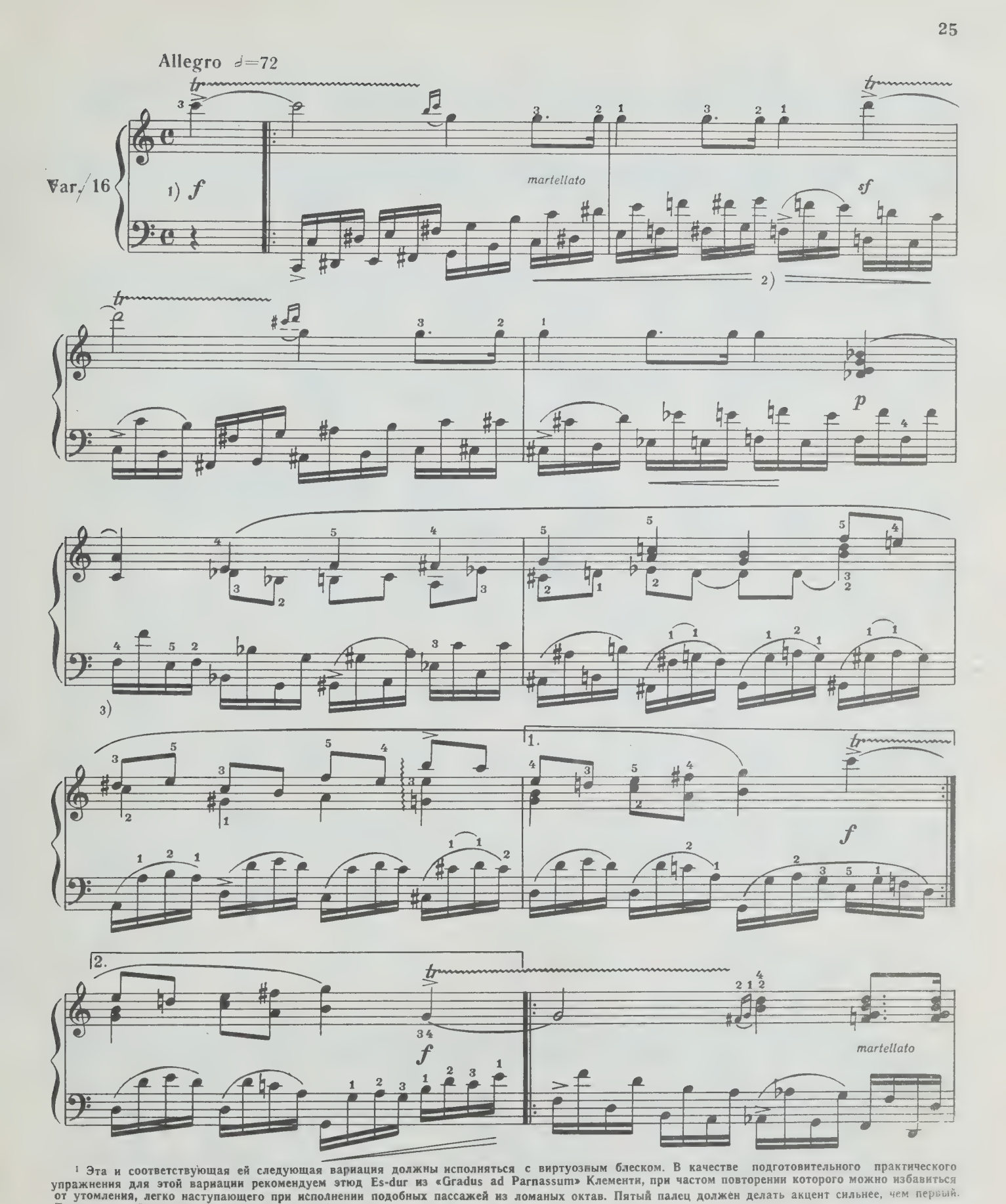
[2] Для того, чтобы сыграть эту изумительную часть с той, я бы сказал, высокой торжественностью, с какой она задумана, фантазия исполнителя должна представить себе величавые своды готического собора.



[1] Несмотря на поразительный контраст, который образует это небольшое Scherzo с предыдущим величавым Adagio, все же нет надобности переходить в область программной иллюстрации, а следует показать логическую связь в последовании частей. Нужно играть первую половину каждой части воздушным, призрачным piano, следя за тем, чтобы не пропадали характерные вступления мотива:

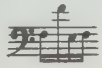
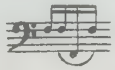
[2] Сравним с этой модуляционной прогрессией аналогичное последование в последних восьми тактах 20-й вариации.

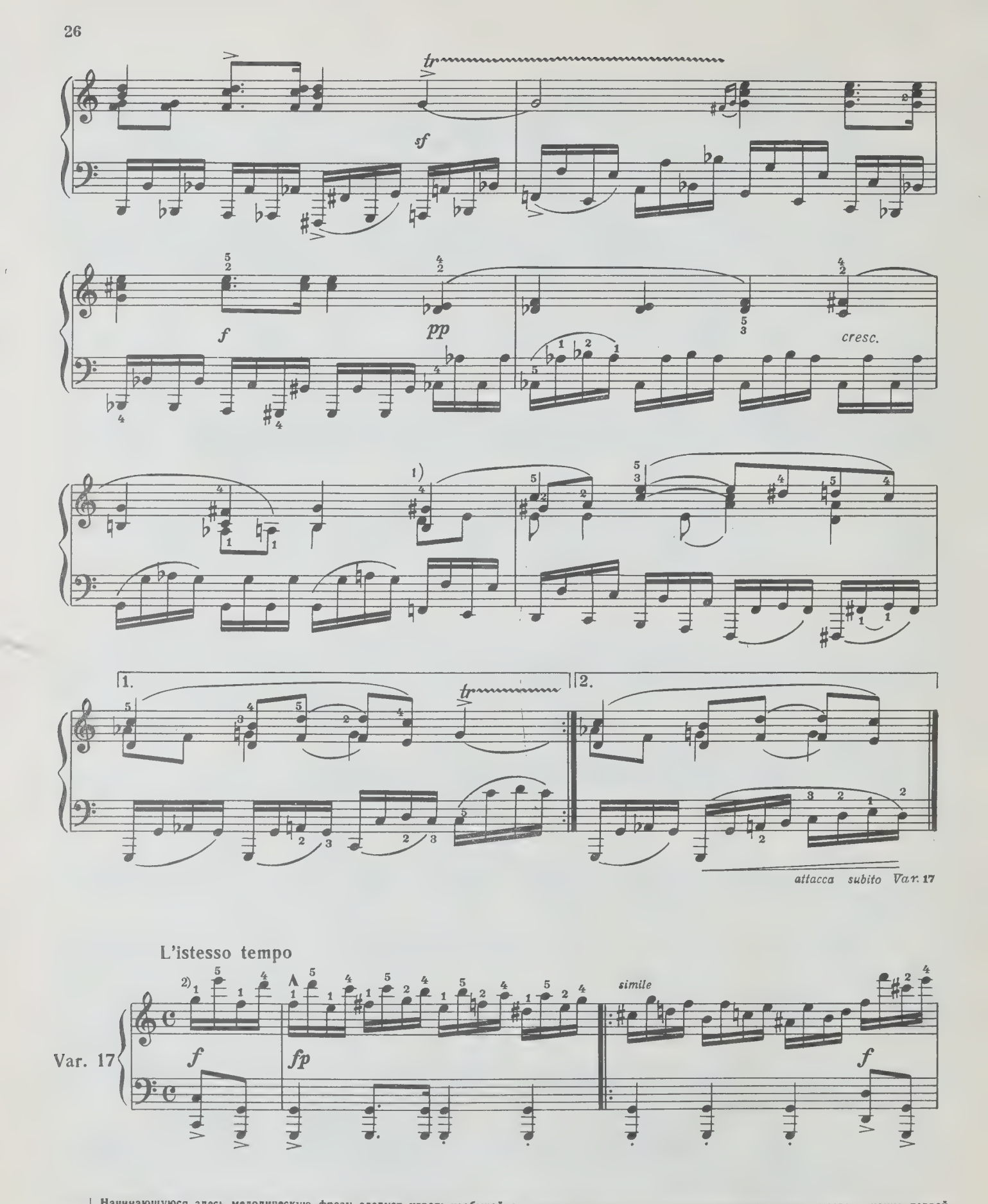
*) *Здесь на основе академического издания 1970 года (см. Вступительную статью) мы восстанавливаем скрипичный ключ в партии левой руки. В автографе и во всех последующих изданиях перед этим местом был выставлен басовый ключ. Поскольку в автографе отсюда начиналась новая строка, можно предположить, что Бетховен, выписав здесь продолжение предшествующего движения в более удобной для чтения позиции, машинально выставил басовый ключ вместо скрипичного.* (*Н. К.*)



[1] Эта и соответствующая ей следующая вариация должны исполняться с виртуозным блеском. В качестве подготовительного практического упражнения для этой вариации рекомендуем этюд Es-dur из «Gradus ad Parnassum» Клементи, при частом повторении которого можно избавиться от утомления, легко наступающего при исполнении подобных пассажей из ломаных октав. Пятый палец должен делать акцент сильнее, чем первый. Трель в правой руке надо играть как можно более шумно.

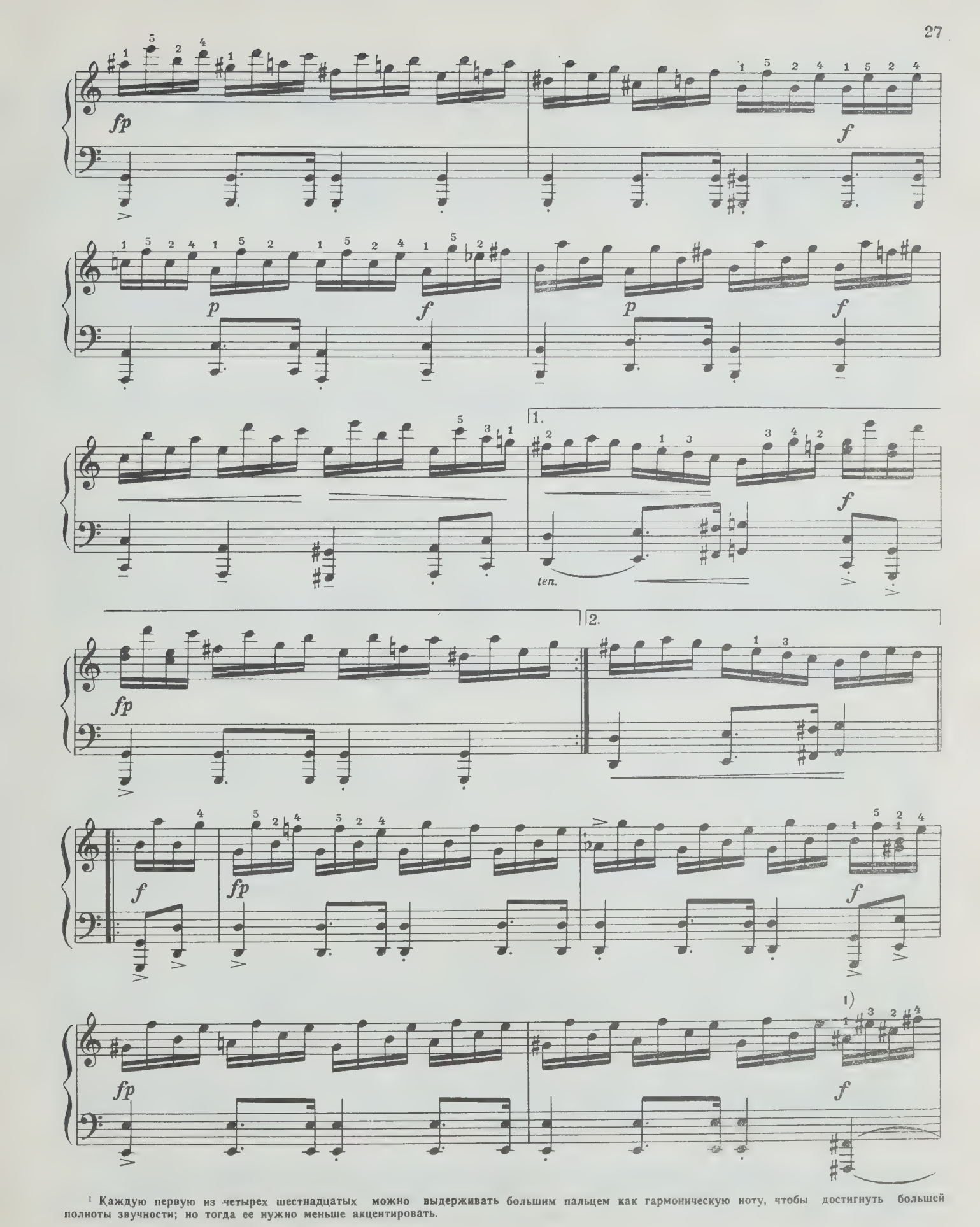
[2] Наши лиги в таких местах имеют целью обратить внимание на характер задержания, присущий первой восьмой, так как то, что следует дальше, связано с ней как разрешение диссонанса.

[3] Не будет погрешностью перед духом Бетховена, если вместо неудобного:  мы посоветуем играть: 

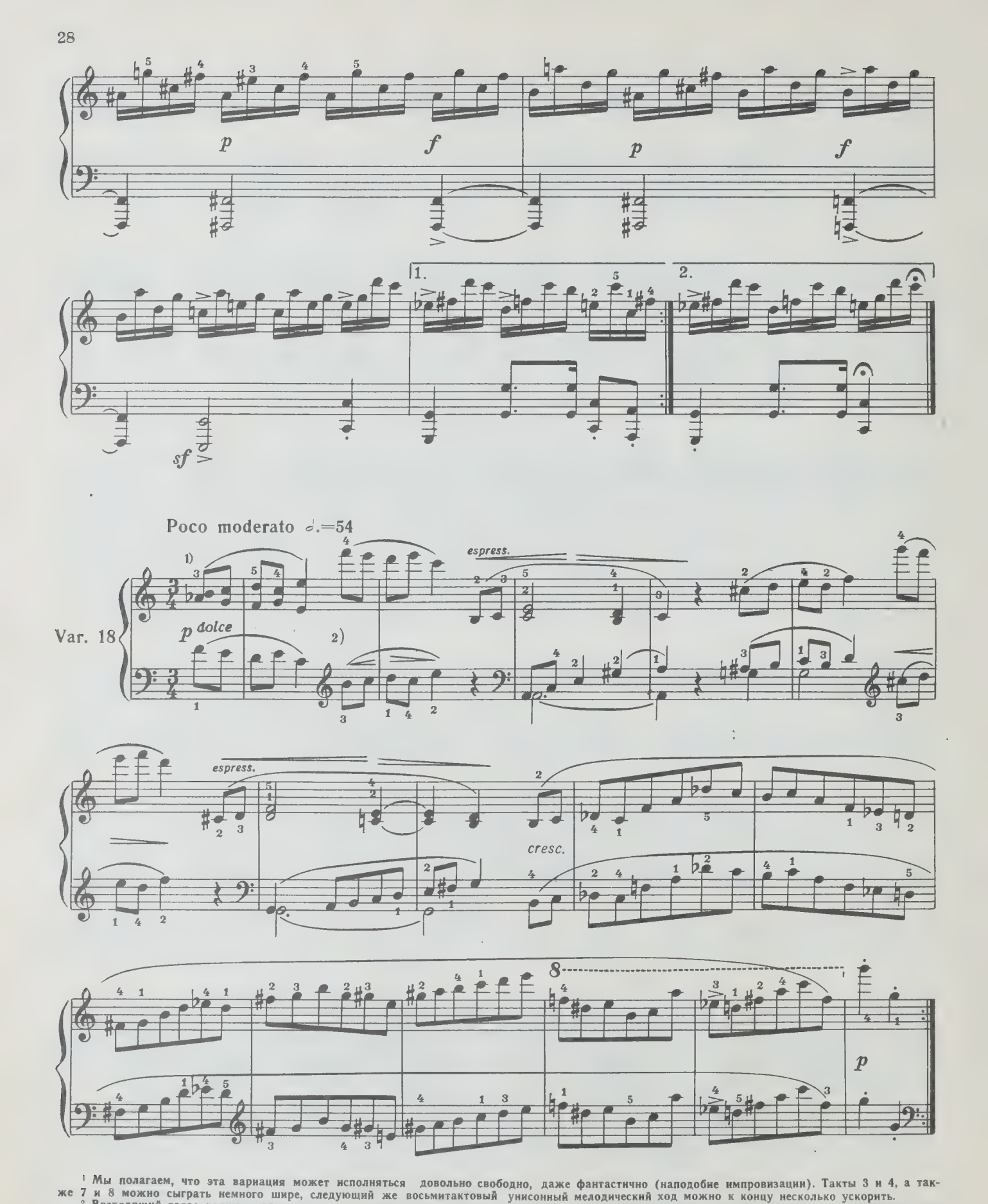


[1] Начинающуюся здесь мелодическую фразу следует играть необычайно пылко, так же, как и предыдущее аналогичное место в конце первой части.

[2] Темп этой вариации по мере исполнения может быть еще ускорен, но так, чтобы от этого не пострадала ясность фигурации; последняя играется весьма оживленно и поэтому не совсем legato.

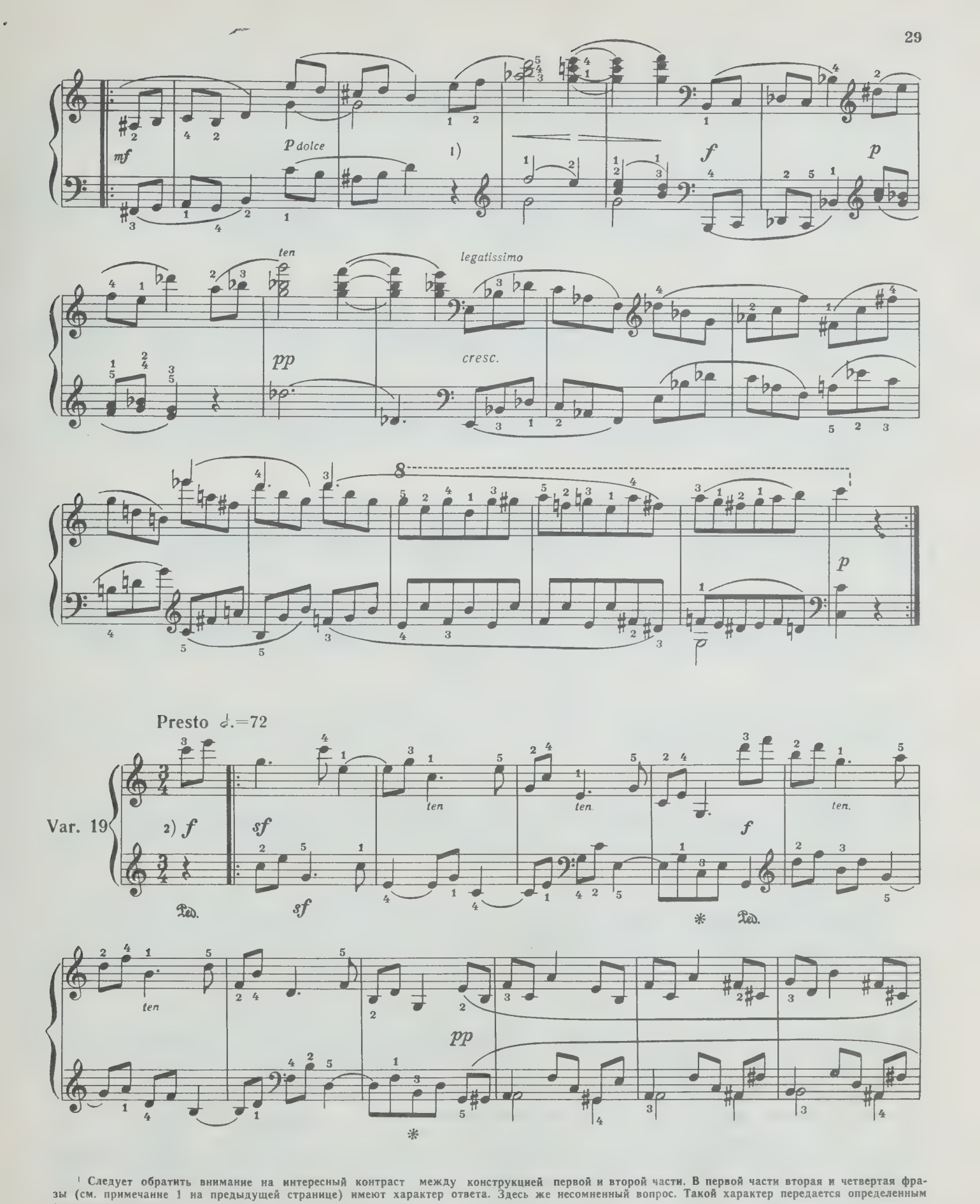


[1] Каждую первую из четырех шестнадцатых можно выдерживать большим пальцем как гармоническую ноту, чтобы достигнуть большей полноты звучности; но тогда ее нужно меньше акцентировать.



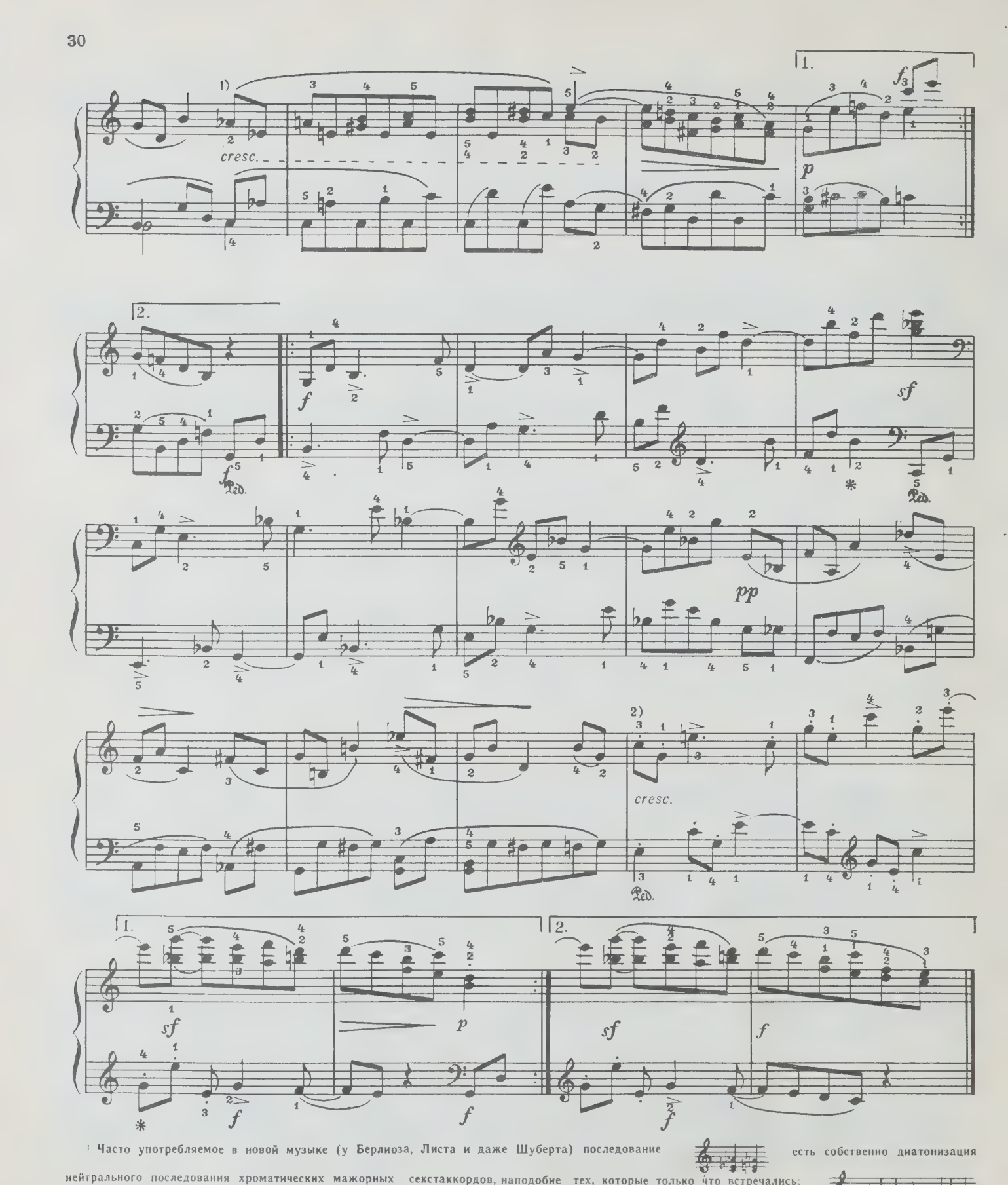
[1] Мы полагаем, что эта вариация может исполняться довольно свободно, даже фантастично (наподобие импровизации). Такты 3 и 4, а также 7 и 8 можно сыграть немного шире, следующий же восьмитактовый унисонный мелодический ход можно к концу несколько ускорить.

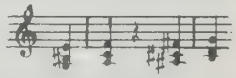
[2] Восходящий голос должен подчиняться нисходящему, следовательно левая рука, как имитация первого такта, должна играть сильнее, чем правая; также и в такте 6.



[1] Следует обратить внимание на интересный контраст между конструкцией первой и второй части. В первой части вторая и четвертая фразы (см. примечание 1 на предыдущей странице) имеют характер ответа. Здесь же несомненный вопрос. Такой характер передается определенным замедлением темпа.

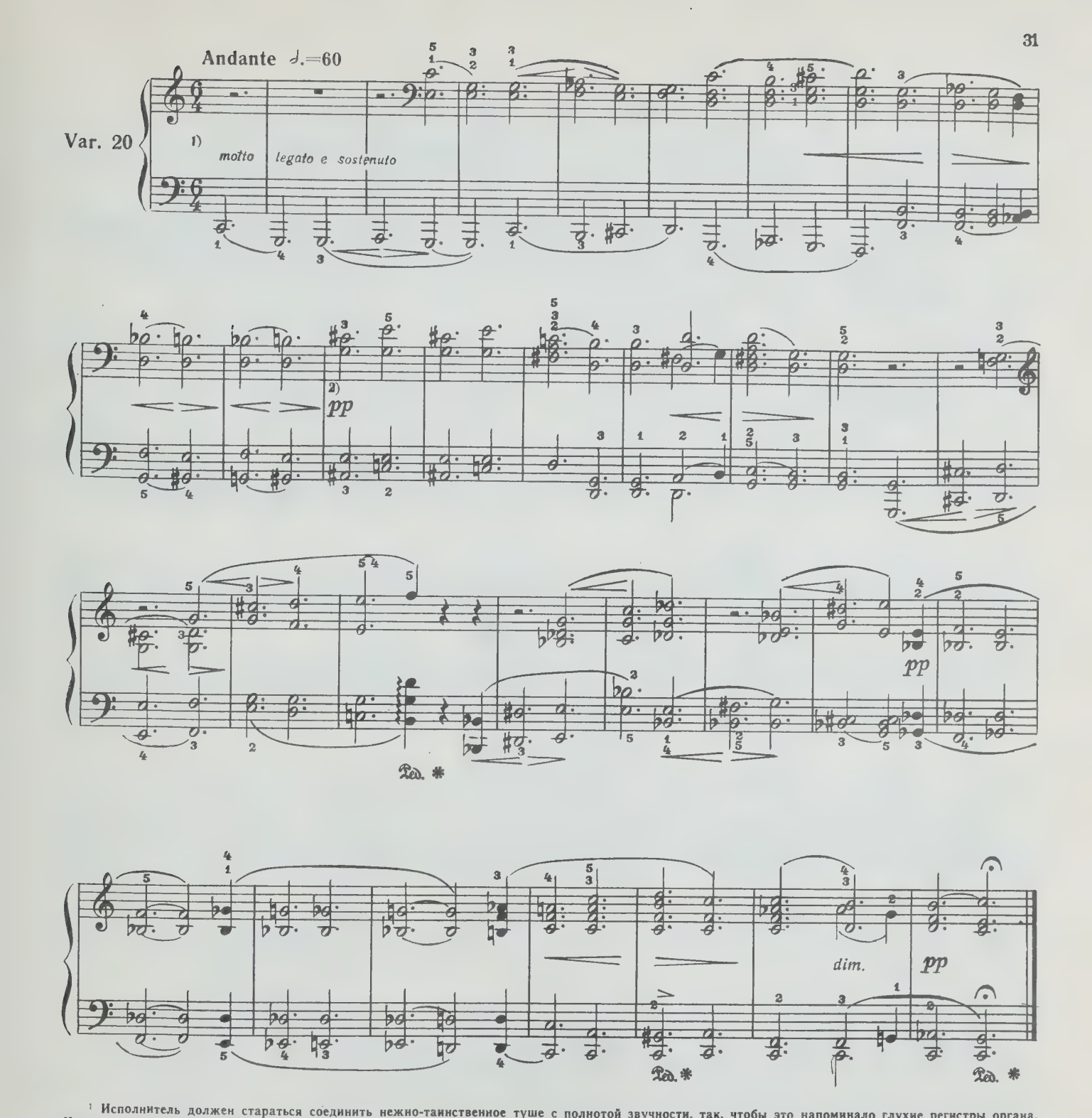
[2] Канонический диалог обоих голосов нужно показать как можно выпуклее и поэтому, насколько позволяет Presto, играть его non legato.



[1] Часто употребляемое в новой музыке (у Берлиоза, Листа и даже Шуберта) последование есть собственно диатонизация нейтрального последования хроматических мажорных секстаккордов, наподобие тех, которые только что встречались: 

Нижний голос является опорным тоном, и, чтобы дать это почувствовать яснее и вместе с тем смягчить резкость и пустоту в последовании чистых кварт, нужно усилить его.

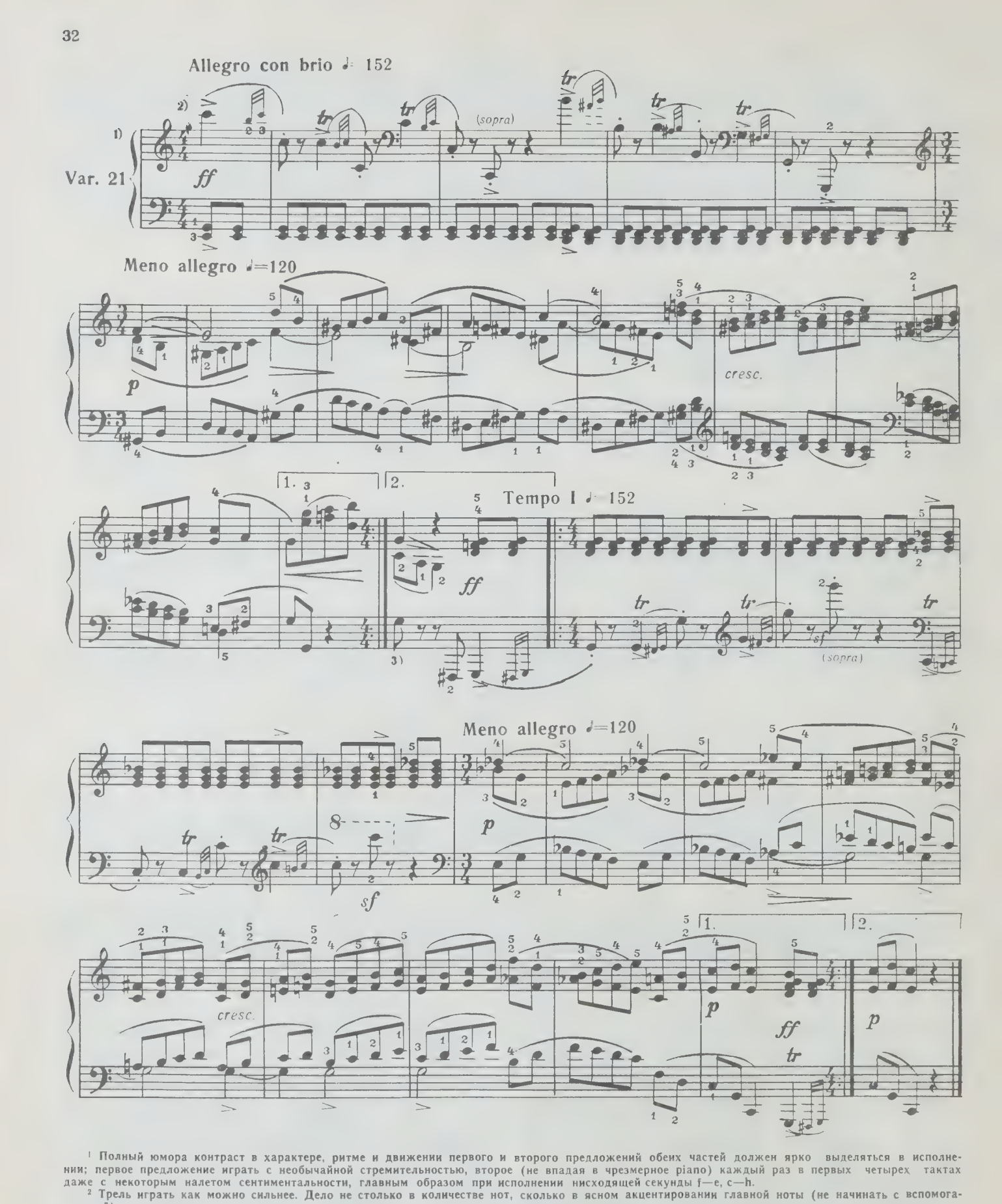
[2] Staccato здесь точно указано композитором; трудность такого исполнения должна преодолеваться без замедления темпа.



[1] Исполнитель должен стараться соединить нежно-таинственное туше с полнотой звучности, так, чтобы это напоминало глухие регистры органа. Нужно, чтобы каждый отдельный палец крепко и глубоко брал клавишу. В последних восьми тактах (см. первую часть 15-й вариации) можно взять левую педаль (может быть, даже и во всей части).

У Бюлова выставлен метр по первому изданию — $\frac{6}{4}$. В автографе было указано: $\frac{3}{2}$¢. В академическом издании 1970 года (Петерс) дается размер, больше соответствующий характеру движения: $\frac{6}{4}$¢. (Н. К.)

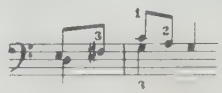
[2] Эта замечательная модуляция объясняется довольно просто: двукратное последование (не следует прибегать к энгармонической замене), указывает на выпущенное промежуточное звено , а именно аккорд, оправдывающий переченье; мы слышим его в третьем такте (правда, в обращении) как квартсекстаккорд, разрешающий напряженность диссонанса. Пользуемся случаем, чтобы побудить занимающихся этим теоретиков основательнее ознакомиться с вопросом о взаимной замене разрешений диссонансов в сторону более выразительного мелодического последования отдельных голосов, к которому они до сих пор относились с таким странным пренебрежением. Для пояснения нашей мысли приведем два весьма простых примера: Вебер («Эврианта»): Вагнер («Тангейзер»):



[1] Полный юмора контраст в характере, ритме и движении первого и второго предложений обеих частей должен ярко выделяться в исполнении; первое предложение играть с необычайной стремительностью, второе (не впадая в чрезмерное piano) каждый раз в первых четырех тактах даже с некоторым налетом сентиментальности, главным образом при исполнении нисходящей секунды f—e, c—h.

[2] Трель играть как можно сильнее. Дело не столько в количестве нот, сколько в ясном акцентировании главной ноты (не начинать с вспомогательной) и нахшлага.

[3] Быть может, было бы лучше во 2-й вольте поручить имитацию левой руке:



Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart 𝅗𝅥=116

Var. 22

1) p f sf p f sf cresc.

f sf sf sf pp

pp cresc. 2)

al f sf più f sf ff p

Allegro assai ♩=76

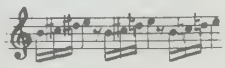
Var. 23

3) f p f p

f Ped. * p f Ped. * p

[1] Вплоть до вагнеровских «Мейстерзингеров» во всем музыкальном искусстве не найдется другого подобного образца характерного юмора. Можно подумать, что автор предчувствовал «парижский» стиль Мейербера и хотел сочинить блестящую эпиграмму на историю оперы от Моцарта до Мейербера. «Дон-Жуан» (Лепорелло) превратился в «Роберта-Дьявола» (Бертрам).

[2] После внезапных скачков в отдаленную тональность и обратно композитор дает нам в следующих тактах в высшей степени оригинальный пример последовательной, детально подготовленной модуляции. Заметим постепенное исчезновение знаков повышения:



Сравним это с переходными тактами между предпоследней и последней вариациями.

[3] Эта вариация тесно связана с предыдущей и должна исполняться с величайшей виртуозностью. Она является в некотором роде заключением второго раздела всего произведения.

leggiermente staccato

fp

cresc.

Ped. *

1.

2.

sempre cresc.

sempre cresc.

f p

f p

f Ped. *

f Ped. *

1)

cresc.

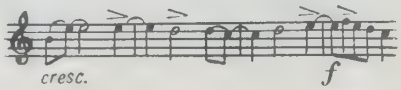
1.

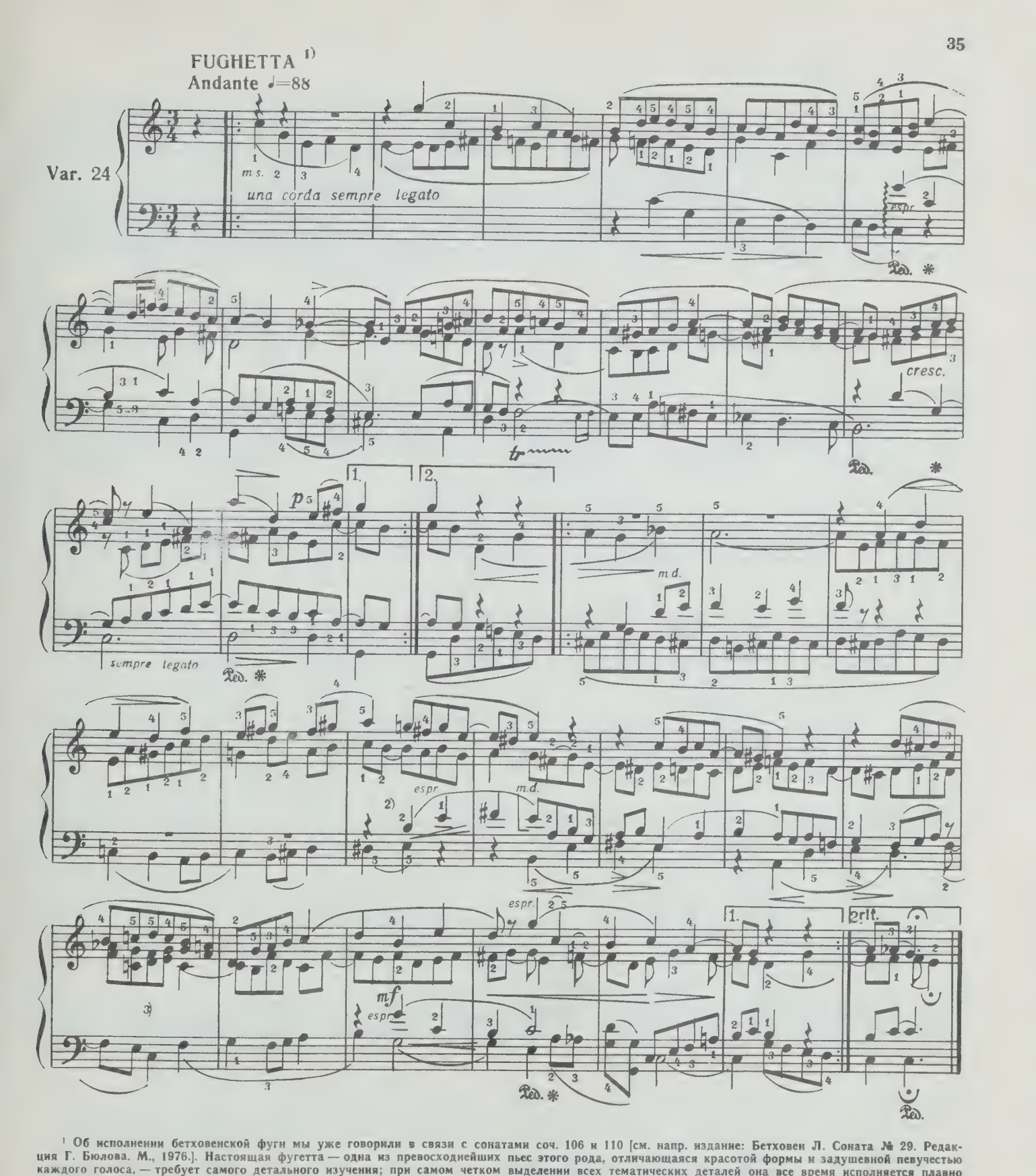
2.

f p

f

[1] Начинающееся здесь crescendo нужно распределить экономно, но с надлежащим подъемом до последнего такта, как можно более выделяя мелодию верхнего голоса:



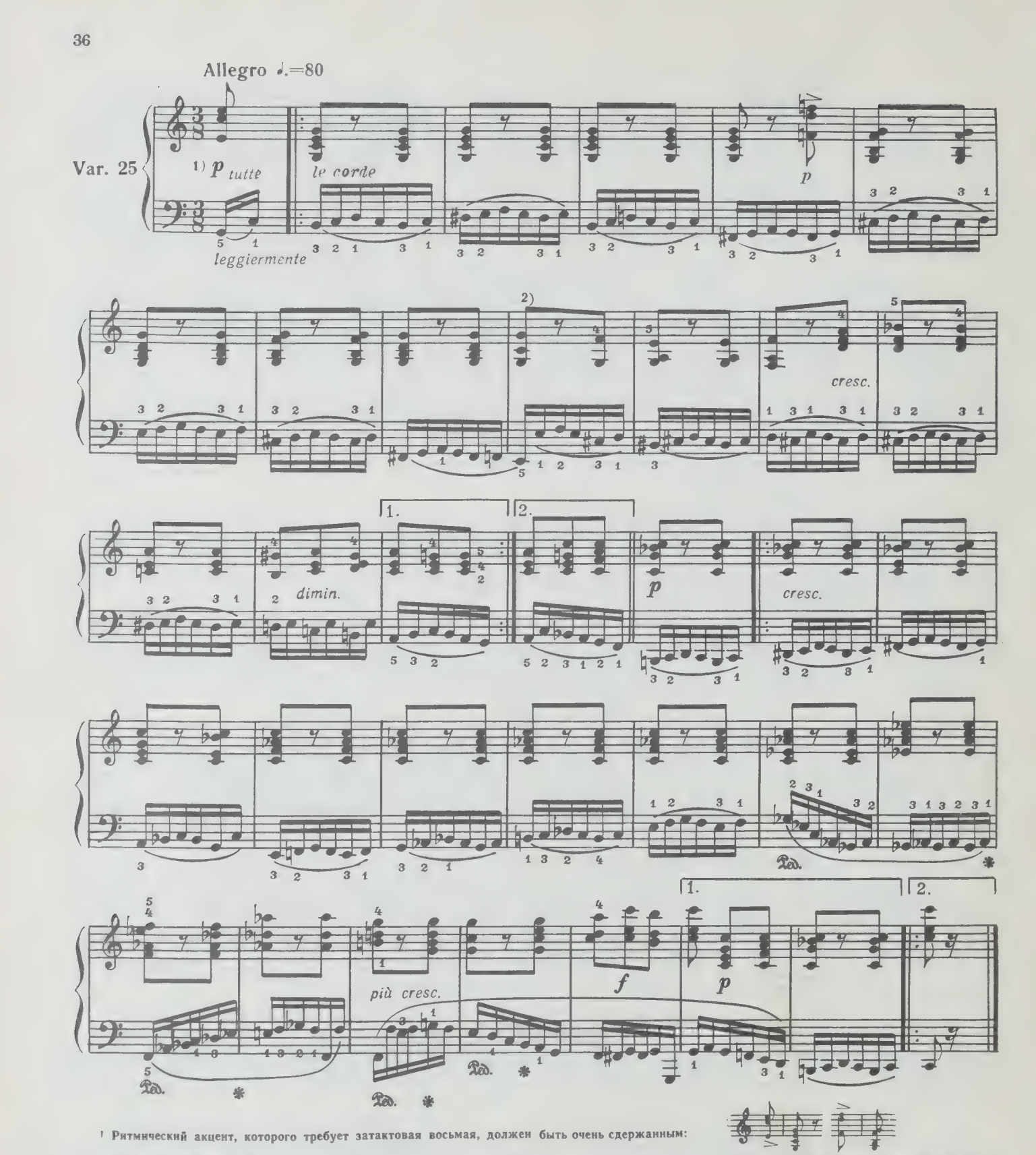


[1] Об исполнении бетховенской фуги мы уже говорили в связи с сонатами соч. 106 и 110 [см. напр. издание: Бетховен Л. Соната № 29. Редакция Г. Бюлова. М., 1976.]. Настоящая фугетта — одна из превосходнейших пьес этого рода, отличающаяся красотой формы и задушевной певучестью каждого голоса, — требует самого детального изучения; при самом четком выделении всех тематических деталей она все время исполняется плавно и мягко; поэтому нужно избегать всякого резкого акцентирования. Фортепиано должно здесь так же, как и в 20-й вариации, походить на орган и пытаться подражать его наиболее мягким регистрам.

[2] Наступающее с этого места стреттное проведение наиболее значительного фрагмента темы в обращении следует исполнять с особенной выразительностью.

[3] Параллельные октавы сопрано и тенора существуют лишь на бумаге.

Альт идет так:



[1] Ритмический акцент, которого требует затактовая восьмая, должен быть очень сдержанным:

Вообще здесь правая рука как будто идет «на цыпочках». Предлагаем брать при этом левую педаль, которая, разумеется, снимается при cresc. во второй части. Левая рука играет с ровностью метронома и настолько связно, насколько позволяет небольшое выделение первой вспомогательной ноты. При совершенном исполнении, звуковой эффект этой вариации прямо волшебный.

[2] Заметим своеобразную конструкцию второго предложения: в нем 7 тактов вместо 8. Это вовсе не ошибка; опущение ожидаемого такта d-moll, которого требует строгая симметрия, является высокохудожественной находкой автора. Это семитактовое построение надо фразировать следующим образом: 3 + 4 такта, что достигается легким акцентом на

Allegretto ♩=72

Var. 26

p piacevole

cresc.

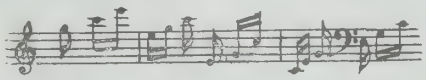
p

cresc.

f

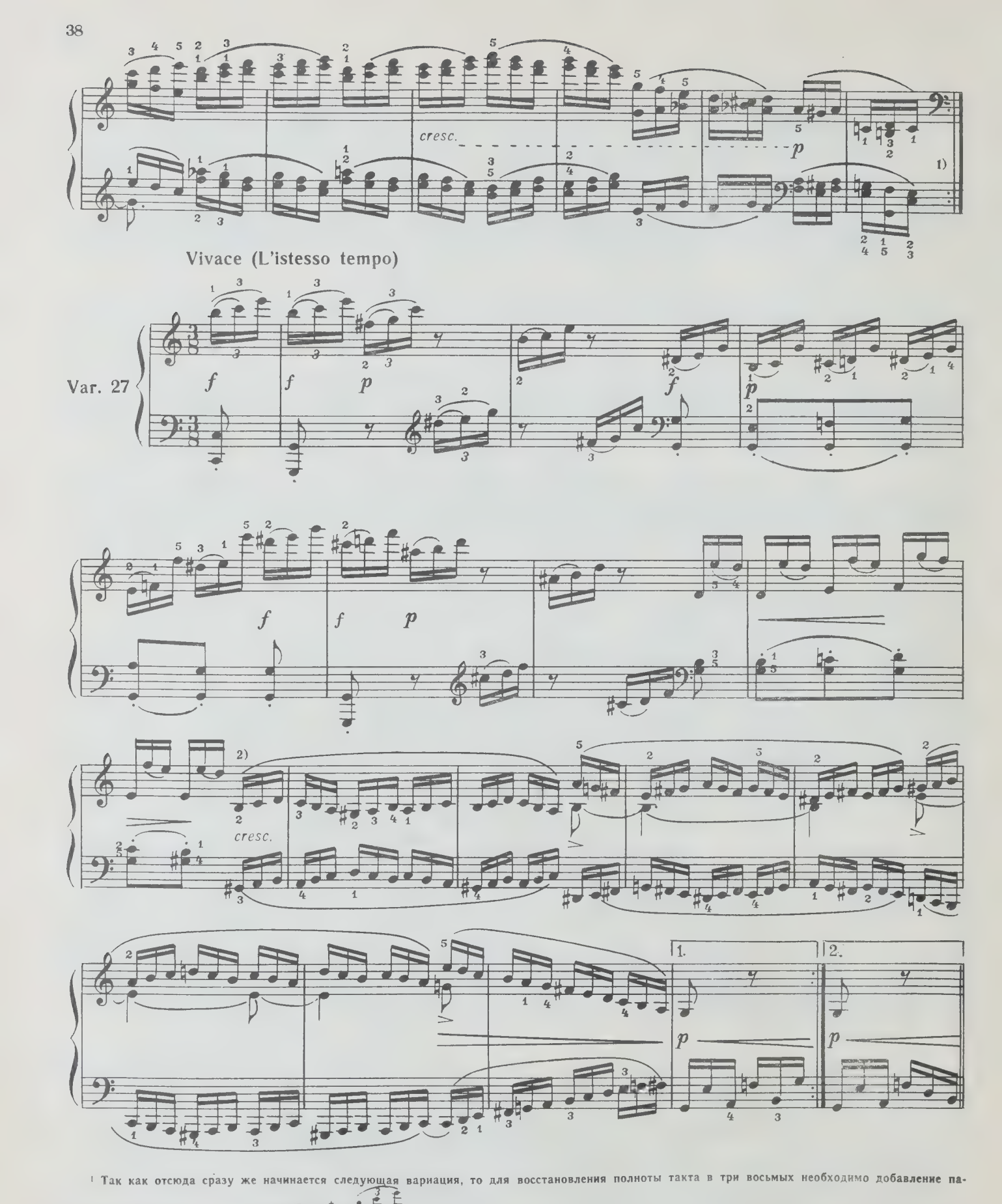
p

[1] Указанный и во всяком случае единственно возможный здесь размер $\frac{3}{8}$ по-видимому противоречит нотации ($^6/_{16}$). Но это противоречие лишь кажущееся, что видно уже из обозначения пауз 𝄾 𝄿 и 𝄿 𝄾 вместо 𝄾. Нотация в строго выдержанном метре ($\frac{3}{8}$) оказалась бы тоже сомнительной и также привела бы к неясностям. Покажем это на следующем примере:



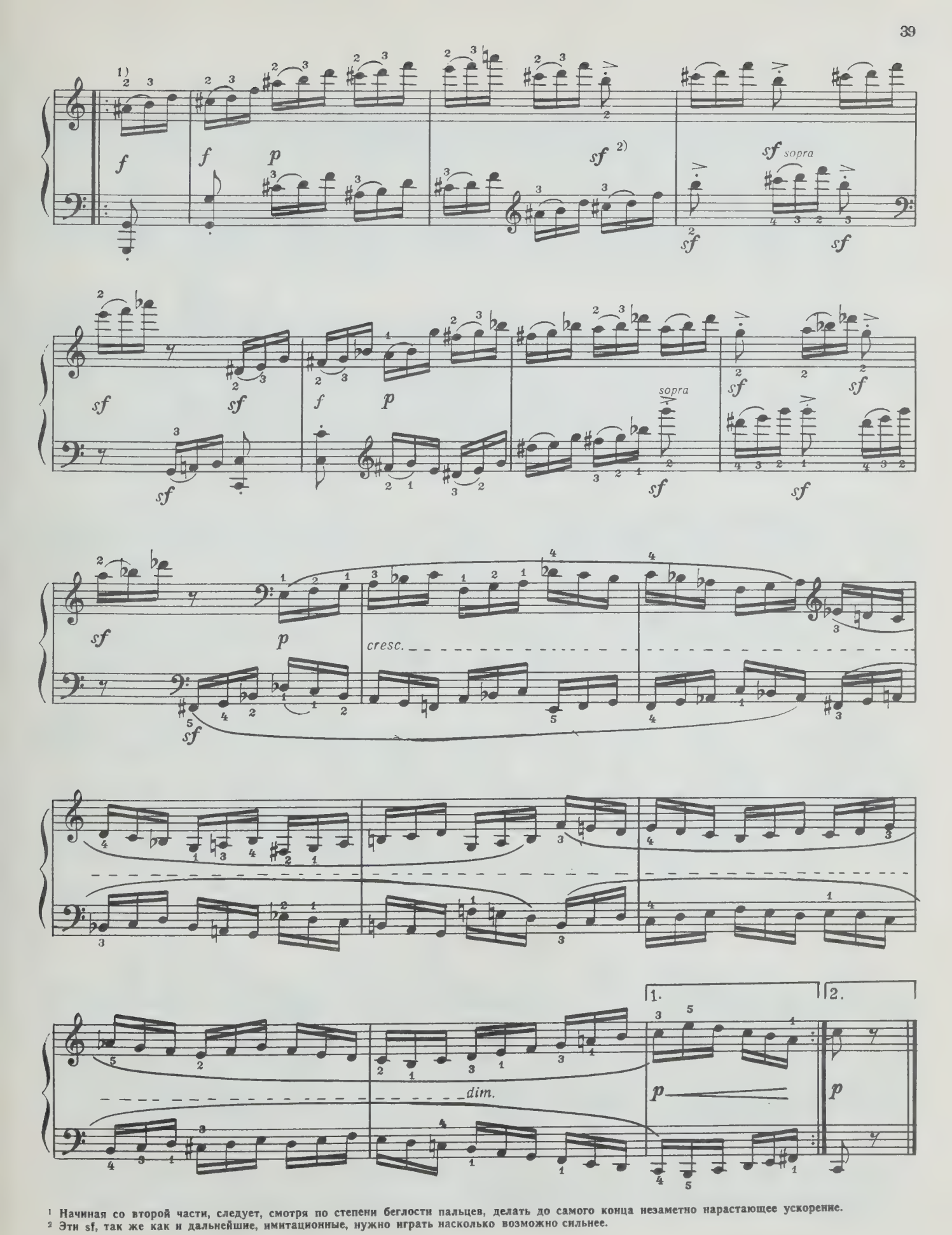
[2] Считаем необходимым еще раз напомнить о том, что внешний облик фигур не должен вводить нас в искушение исполнять их как триоли. Поэтому при работе над вариацией рекомендуем несколько подчеркивать в обеих руках пятую восьмую каждого такта.

[3] Это место распределено между обеими руками иначе, чем в оригинале. Мы не знаем ни одного пианиста, который бы обладал достаточно длинными руками, чтобы равномерно чередовать их при подобных перекрещиваниях.

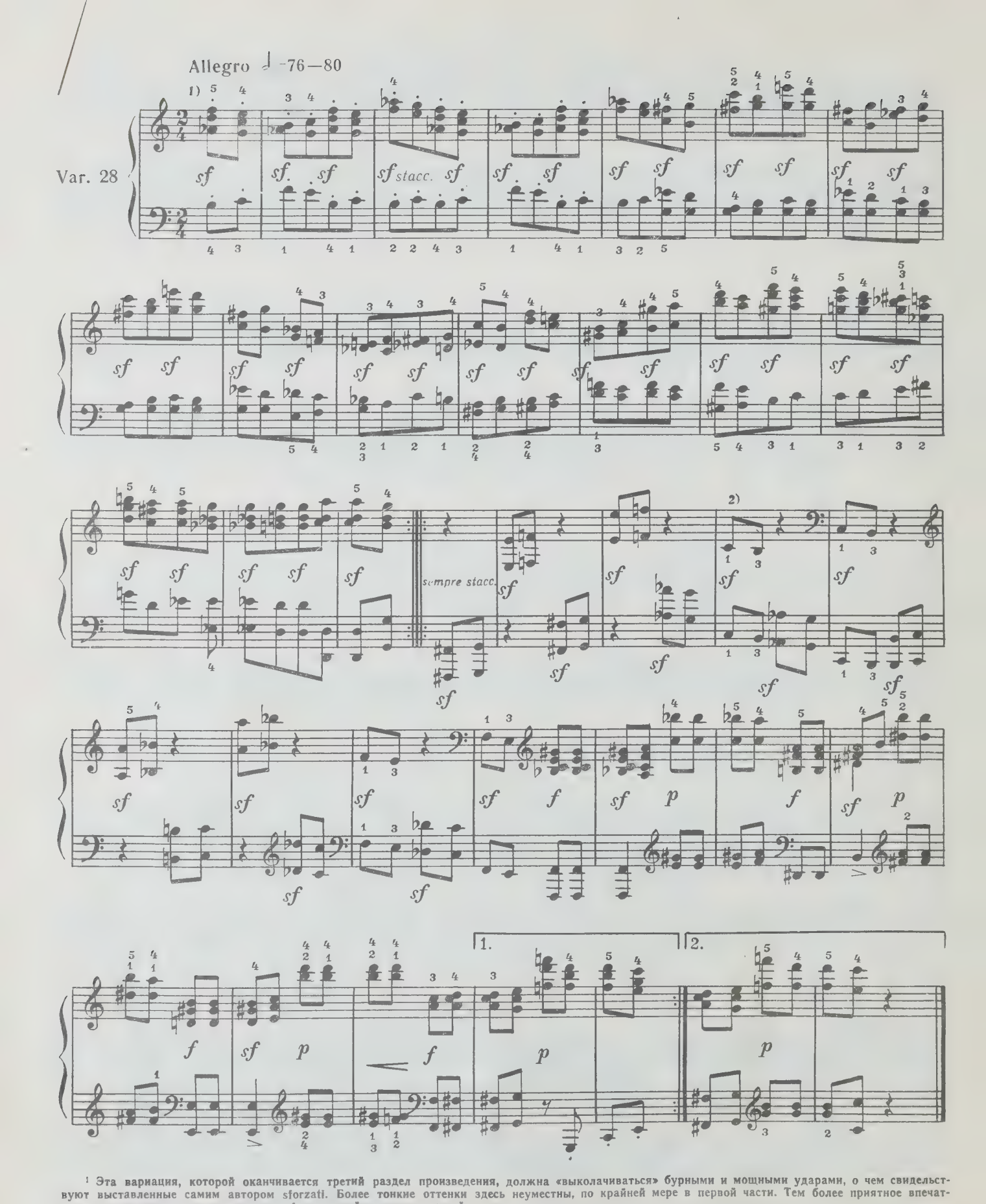


[1] Так как отсюда сразу же начинается следующая вариация, то для восстановления полноты такта в три восьмых необходимо добавление паузы — шестнадцатой:

[2] Эти ходы нужно играть по возможности ровно и без акцента, при общем crescendo; следует лишь выделять начало каждого нового слигованного построения (одновременно новая фраза и новая гармония) небольшим акцентом на выдержанной ноте среднего голоса.



[1] Начиная со второй части, следует, смотря по степени беглости пальцев, делать до самого конца незаметно нарастающее ускорение.
[2] Эти sf, так же как и дальнейшие, имитационные, нужно играть насколько возможно сильнее.



[1] Эта вариация, которой оканчивается третий раздел произведения, должна «выколачиваться» бурными и мощными ударами, о чем свидельствуют выставленные самим автором sforzati. Более тонкие оттенки здесь неуместны, по крайней мере в первой части. Тем более приятное впечатление произведут p, чередующиеся с sf во второй половине второй части.

[2] Ради удобства исполнения (ясности игры) мы распределяем первые две октавы правой руки между обеими руками (то же самое и тремя тактами позже).

Adagio ma non troppo ♩=50

Var 29

1) 2) *p mezza voce* 3)

cresc. *p*

poco rit. a tempo

4) *pp*

5) cresc. *p*

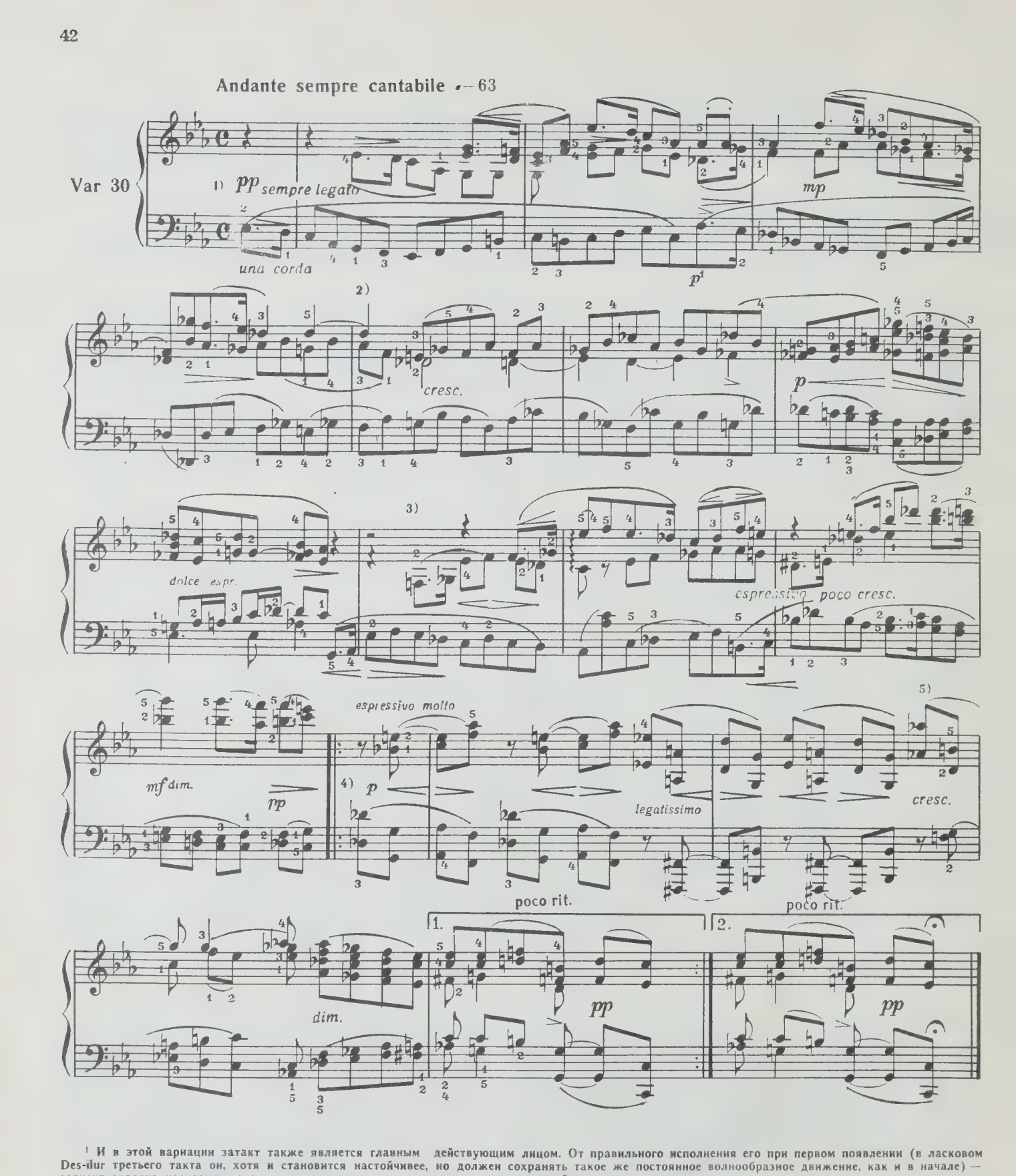
[1] В этой первой из целой группы минорных вариаций композитор вводит нас в область новых, более серьезных, даже меланхолических настроений. Здесь начинается нечто вроде Adagio этой сонаты в виде вариаций, из которого в первоначальную радостную атмосферу произведения нас возвращает большая двойная фуга 32-й вариации, а заключает все произведение грациозный менуэт финала.

[2] Несмотря на указанное «mezza voce», отрывистые мелизмы верхнего голоса требуют довольно разнообразной нюансировки. Тем, кому наша нюансировка покажется чрезмерно подробной и изысканной, советуем изучить еще более хитроумные оттенки, которыми пользовался сам художник в финале последней скрипичной сонаты соч. 96 (G-dur) — в пятой вариации, особенно в ее второй половине (H-dur). Именно это место послужило для нас образцом.

[3] Обратите внимание на имитации в нижнем и верхнем голосе сопровождения в левой руке:

[4] Третья четверть кажется нам несколько сухой и пустоватой. Предлагаем вместо этого играть или или

[5] Взлет в этом такте и затухание в следующем должны исполняться достаточно страстно.



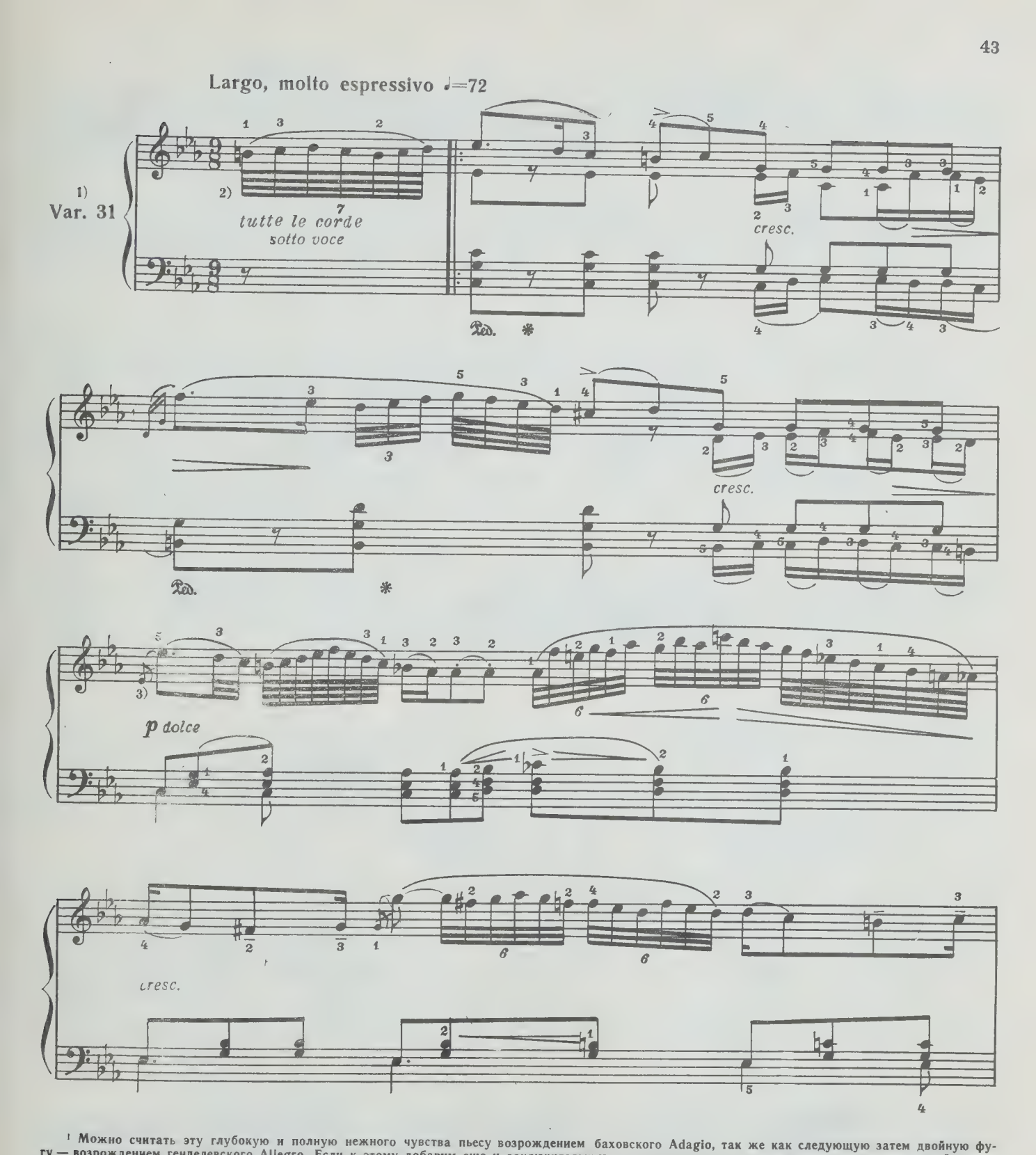
[1] И в этой вариации затакт также является главным действующим лицом. От правильного исполнения его при первом появлении (в ласковом Des-dur третьего такта он, хотя и становится настойчивее, но должен сохранять такое же постоянное волнообразное движение, как и в начале) — зависит окраска настроения всего произведения, а также его эстетическое воздействие.

[2] В этом и следующем такте нужно чуть-чуть ускорить движение, чтобы избежать сухости и натянутости; при решительном переходе в тональность нижней терции (As-dur) нужно искусно возвратиться к начальному спокойному темпу.

[3] Как для благозвучия, так и для ясности гармонии и мелодии в имитации, нужно на второй и четвертой четверти арпеджировать секунду es—f, образуемую задержанием снизу.

[4] В этих четырех тактах мы видим зародыш всей шумановской романтики.

[5] Технического облегчения этого довольно трудного (но весьма существенного) связного мотива можно достигнуть переносом ноты d последней восьмой в левую руку; однако это снизит эффект исполнения.

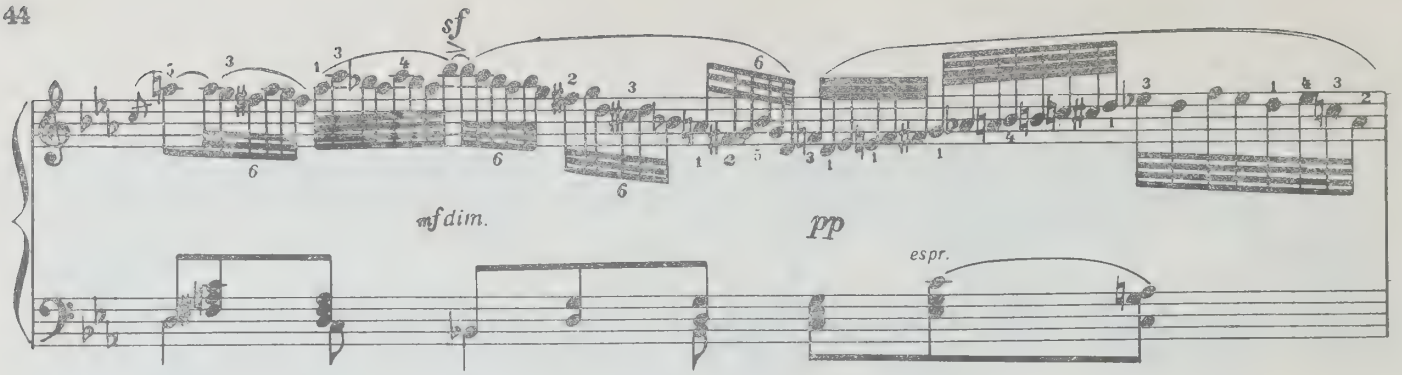


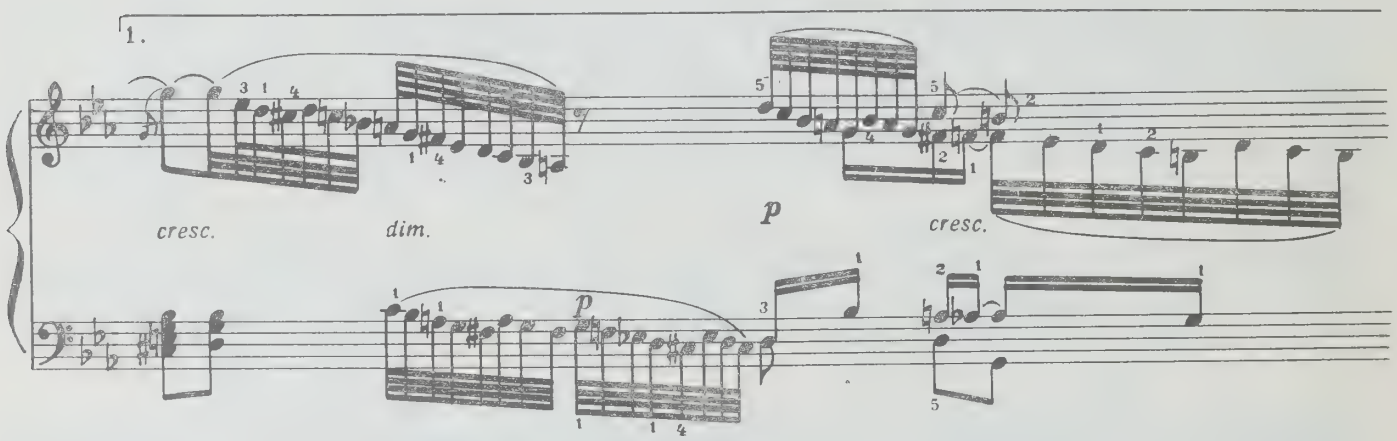
[1] Можно считать эту глубокую и полную нежного чувства пьесу возрождением баховского Adagio, так же как следующую затем двойную фугу — возрождением генделевского Allegro. Если к этому добавим еще и заключительную вариацию, которую можно назвать ренессансом гайдно-моцартовского менуэта, то получим в этих трех вариациях некий компендиум всей истории музыки. Этим оправдывается наше утверждение, что в соч. 120 как бы отражен целый мир музыкального искусства — как это сумел сделать лишь великий дух величайшего из всех композиторов — концентрированно и с печатью своей индивидуальности.

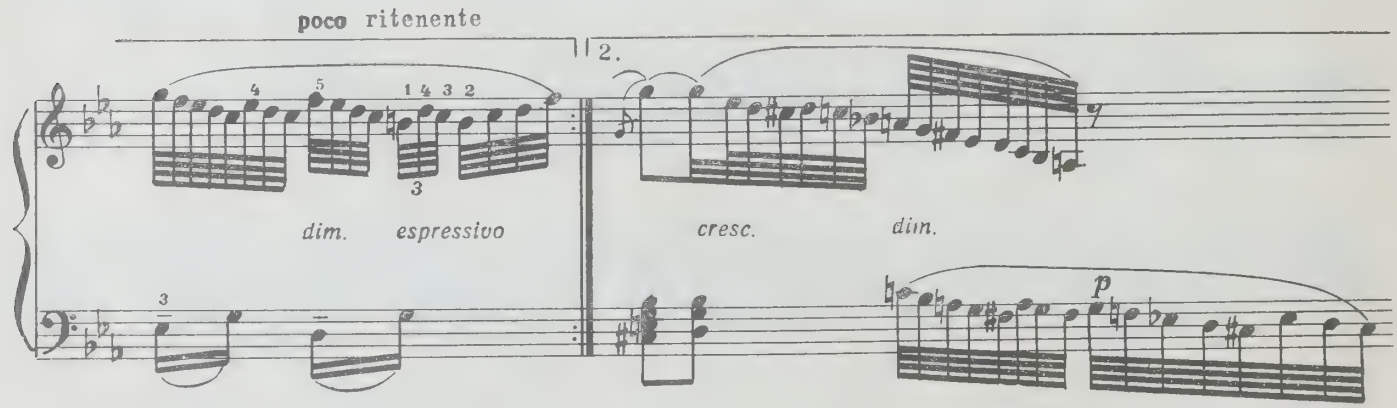
[2] Вступительная септоль должна исполняться довольно свободно, но все же с заметным разделением на 4 и 3 ноты (следовательно, не так, как при повторении, где она должна начинаться с триоли).

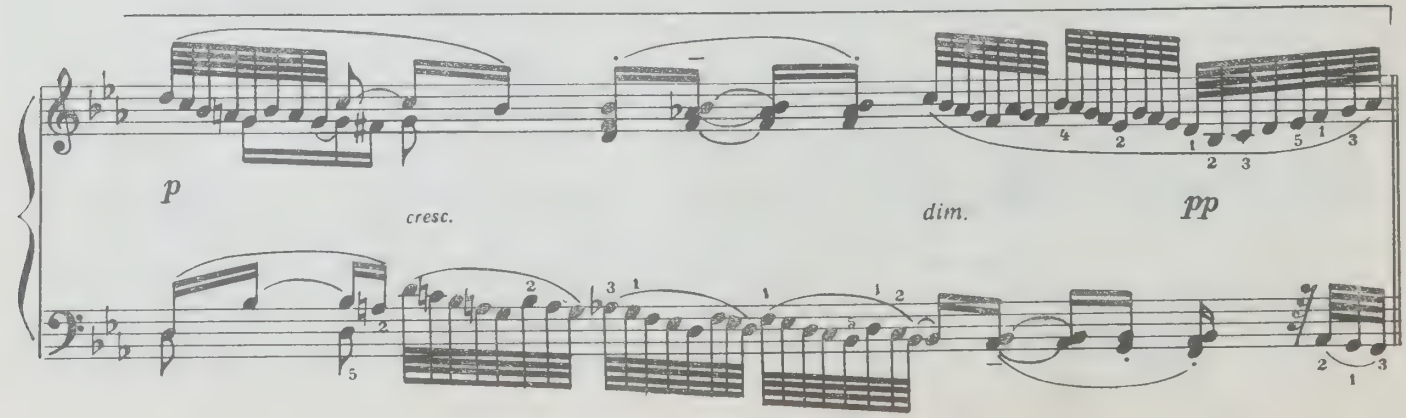
[3] Снова напомним о старом правиле исполнять все украшения (форшлаги и шлейферы) за счет предшествующей длительности.

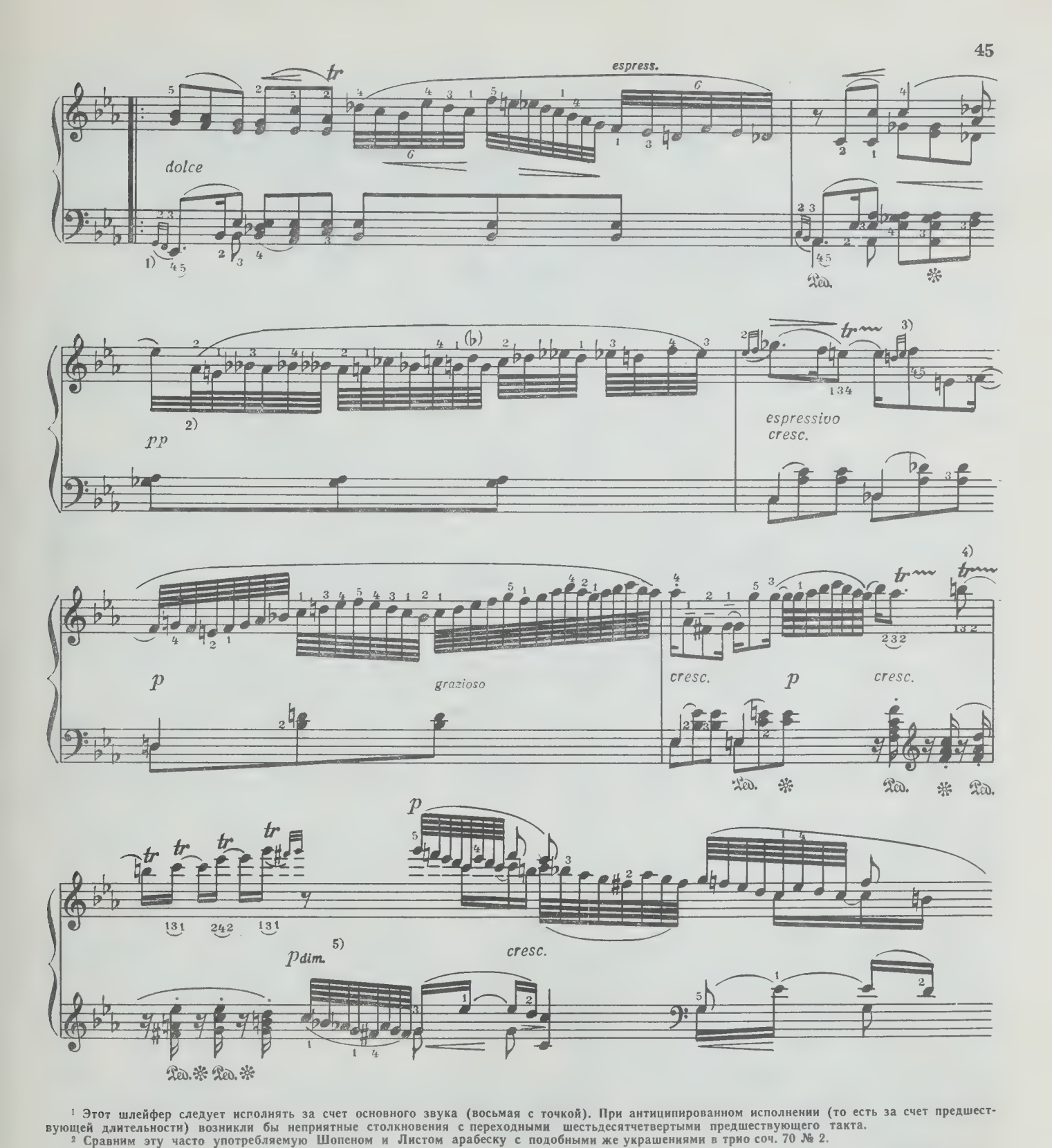
Следовательно:


sf
mf dim.
pp
espr.


1.
cresc.
dim.
p
cresc.
p


poco ritenente
2.
dim.
espressivo
cresc.
dim.
p


p
cresc.
dim.
pp



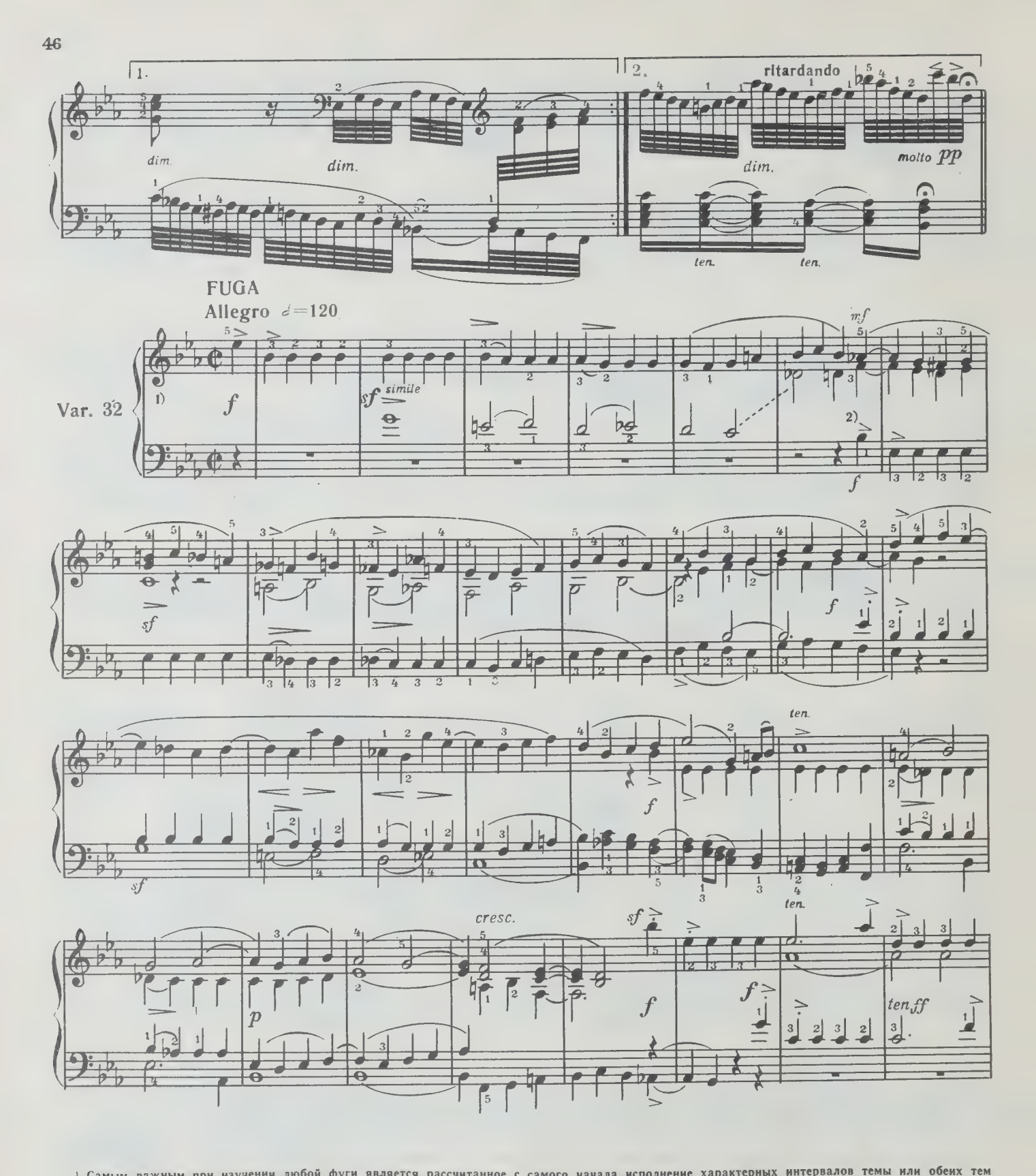
[1] Этот шлейфер следует исполнять за счет основного звука (восьмая с точкой). При антиципированном исполнении (то есть за счет предшествующей длительности) возникли бы неприятные столкновения с переходными шестьдесятчетвертыми предшествующего такта.

[2] Сравним эту часто употребляемую Шопеном и Листом арабеску с подобными же украшениями в трио соч. 70 № 2.

[3] Обыгрывание терции в первом обращении увеличенного трезвучия делается с помощью большой (нижней) секунды; звучало бы нечисто.

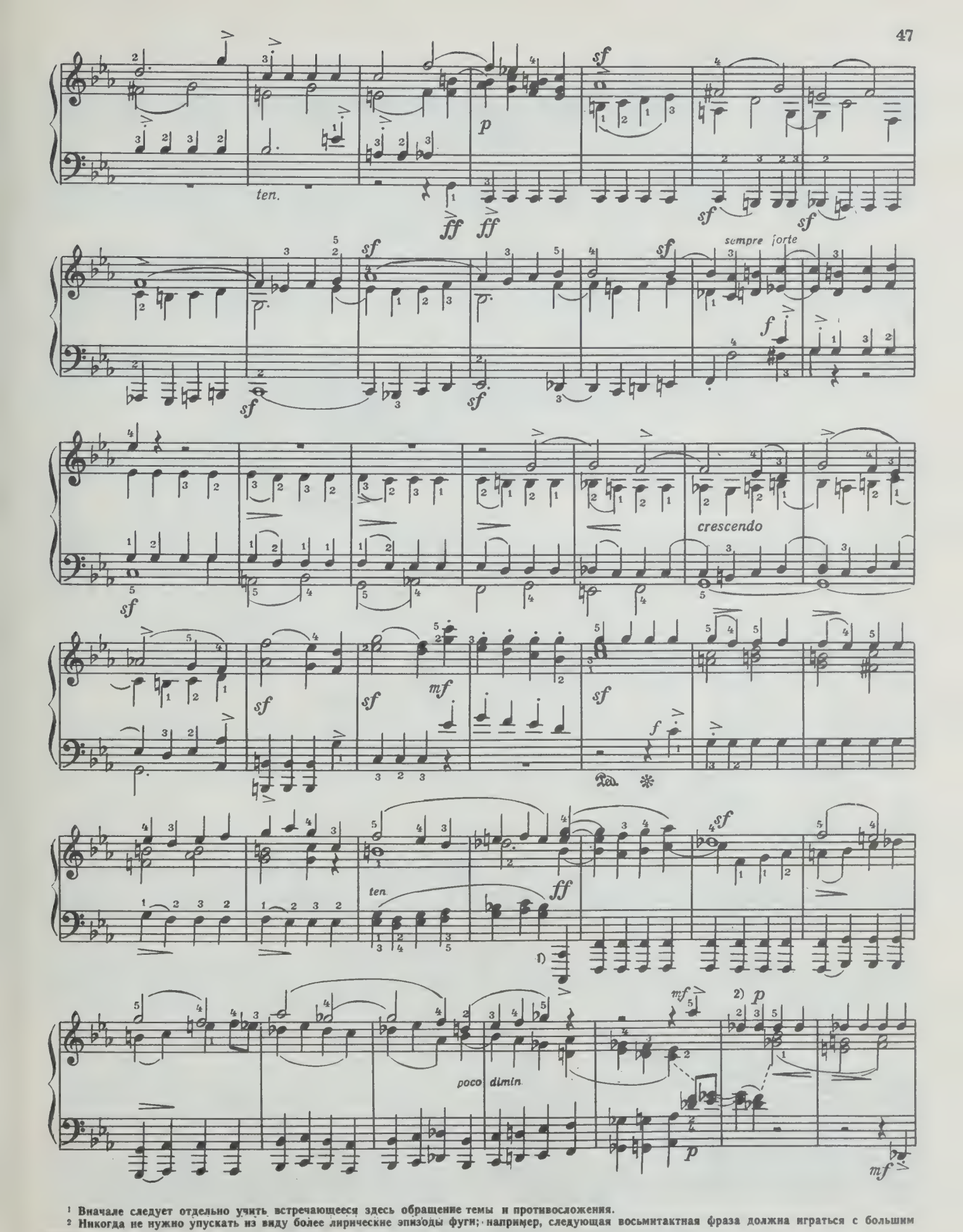
[4] Мелодическое последование трелей осуществляется синкопированно. Мы добавили лиги, чтобы предостеречь исполнителя от акцентирования шестнадцатых на сильных долях такта.

[5] Здесь в оригинале отсутствует diminuendo, явно задуманное автором по аналогии с первой частью. В противном случае выставленное еще раз cresc. не имело бы смысла.



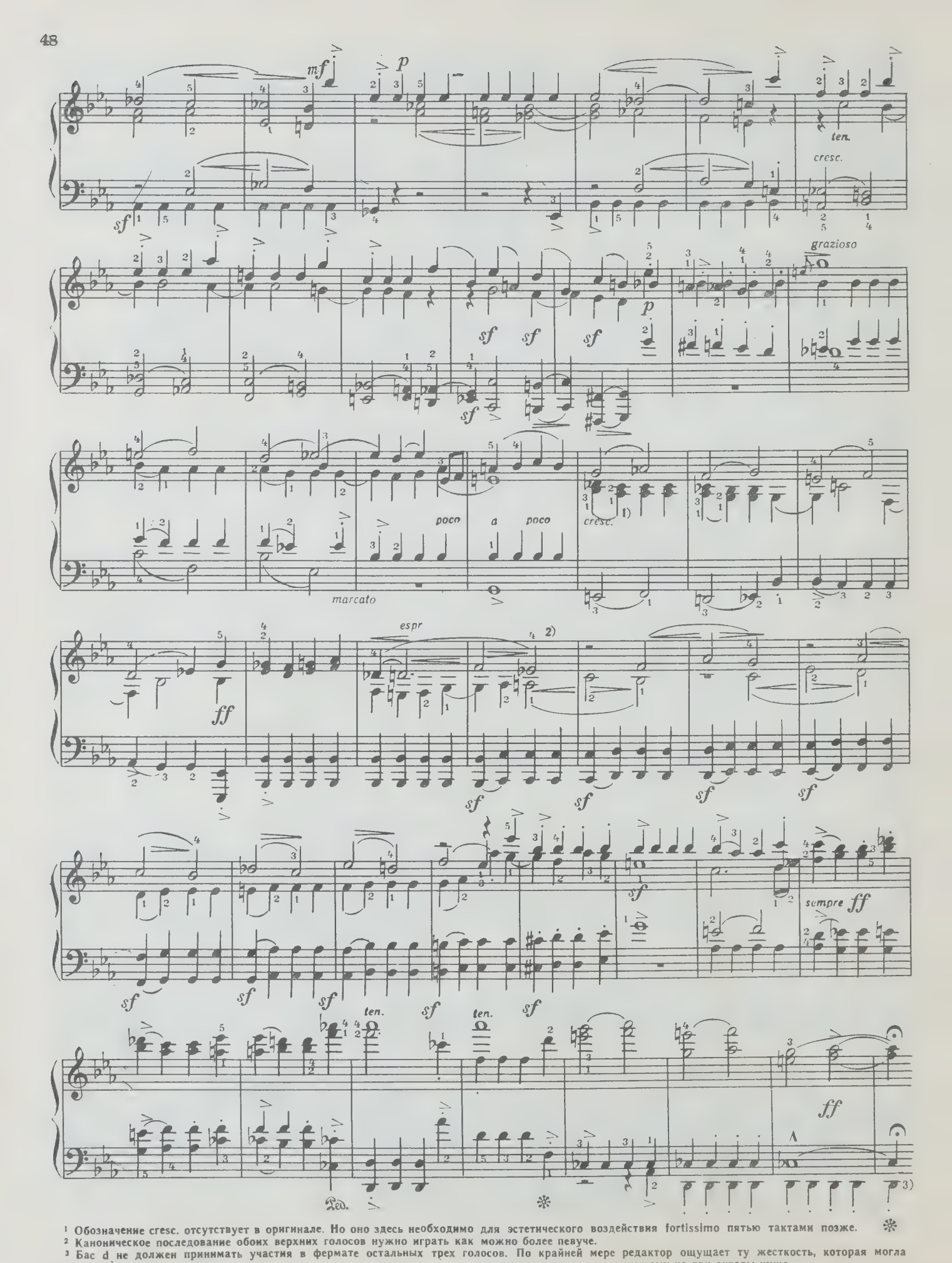
[1] Самым важным при изучении любой фуги является рассчитанное с самого начала исполнение характерных интервалов темы или обеих тем (как в настоящем случае в двойной фуге). Характерной для первой темы оказывается нисходящая кварта: , которая при тональном ответе превращается в квинту. На прочие ноты можно смотреть как на менее значительные; лишь связные секундовые шаги в третьем и четвертом такте нужно играть diminuendo, так как секунда идет вниз. Исполнение противосложения довольно легко, так как оно состоит из более крупных длительностей; акцентироваться должна первая целая нота, всякий раз обозначенная композитором знаком sf.

[2] В том случае, когда тема появляется в среднем голосе или в басу, остальные голоса естественно должны несколько отступать на второй план. Если эта предосторожность не соблюдается, то при старании сохранить пластичность и ясность игры может получиться неприятная стукотня. Впрочем, эта фуга, в большей степени, чем какая-либо другая, требует почти жестковатого («генделевского») исполнения.



[1] Вначале следует отдельно учить встречающееся здесь обращение темы и противосложения.

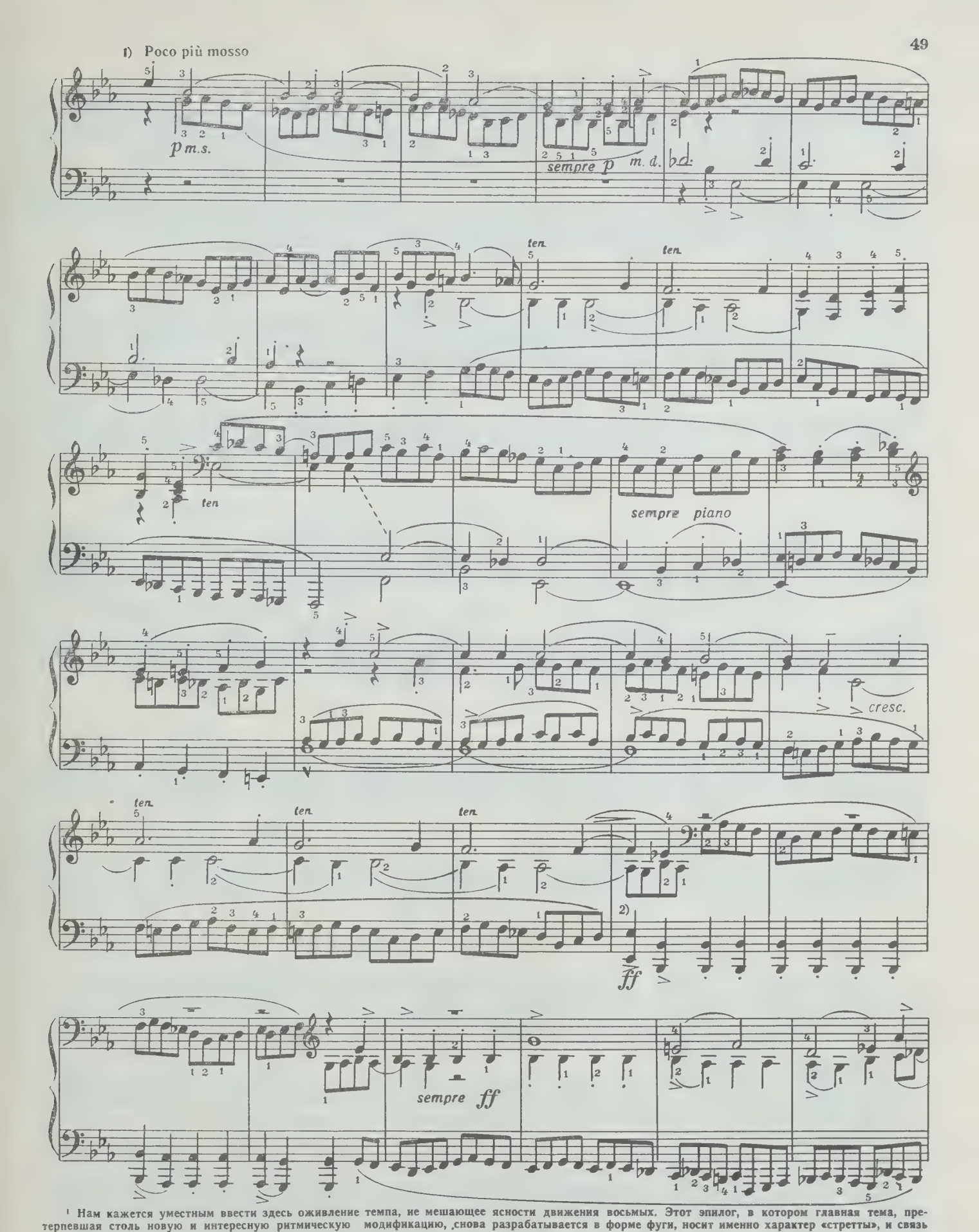
[2] Никогда не нужно упускать из виду более лирические эпизоды фуги; например, следующая восьмитактная фраза должна играться с большим чувством.



[1] Обозначение cresc. отсутствует в оригинале. Но оно здесь необходимо для эстетического воздействия fortissimo пятью тактами позже.

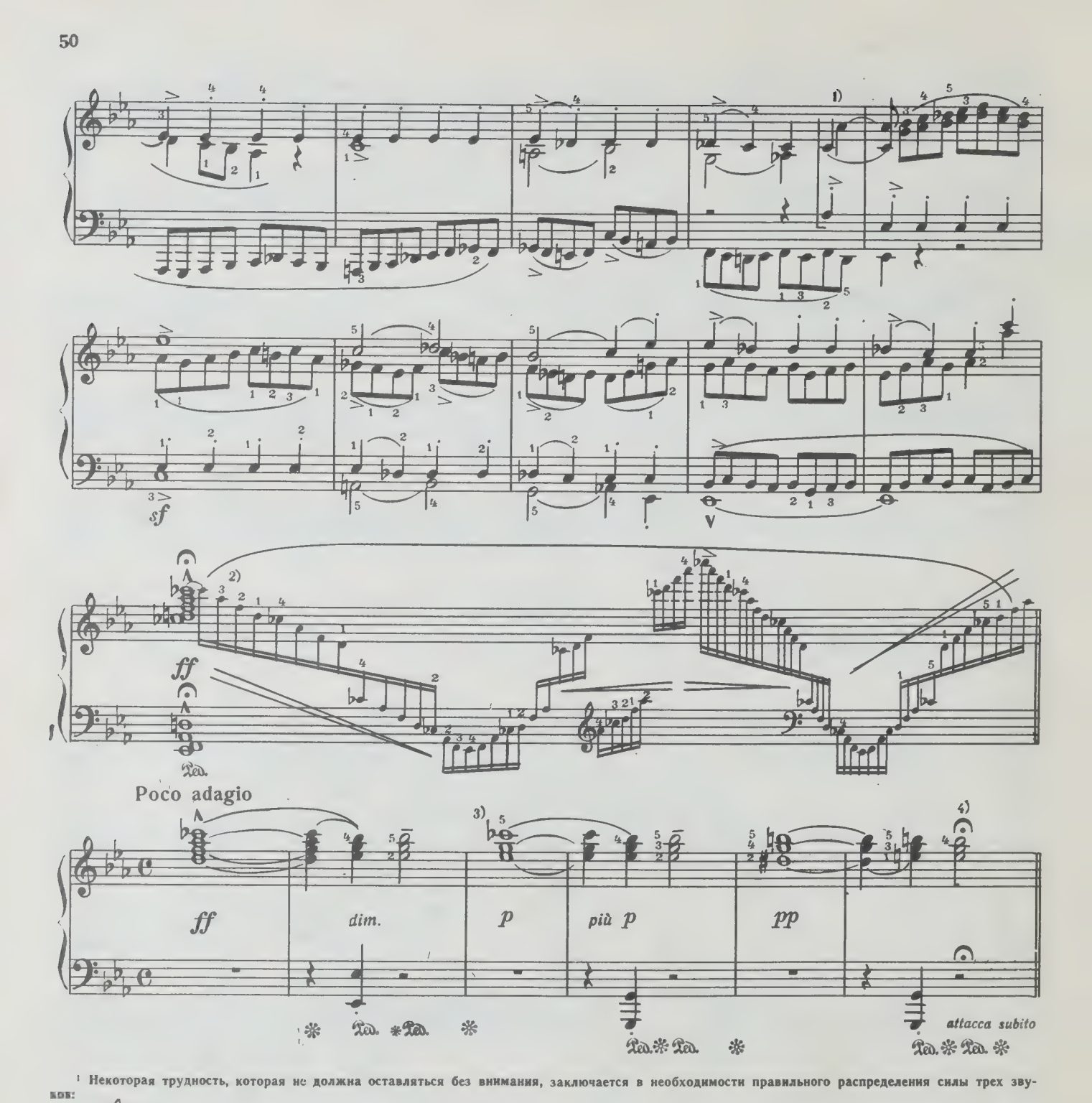
[2] Каноническое последование обоих верхних голосов нужно играть как можно более певуче.

[3] Бас d не должен принимать участия в фермате остальных трех голосов. По крайней мере редактор ощущает ту жесткость, которая могла бы проявиться при вступлении следующего верхнего голоса по отношению к задержанному тону, лежащему на три октавы ниже.



[1] Нам кажется уместным ввести здесь оживление темпа, не мешающее ясности движения восьмых. Этот эпилог, в котором главная тема, претерпевшая столь новую и интересную ритмическую модификацию, снова разрабатывается в форме фуги, носит именно характер «стретты», и связь мотивов будет слушателю яснее благодаря живому темпу.

[2] Обратите внимание на обратное ритмическое преобразование темы: здесь она вступает уже на первой четверти (в начале стретты — на второй), а через четыре такта снова приобретает в верхнем голосе свой первоначальный затактовый характер.



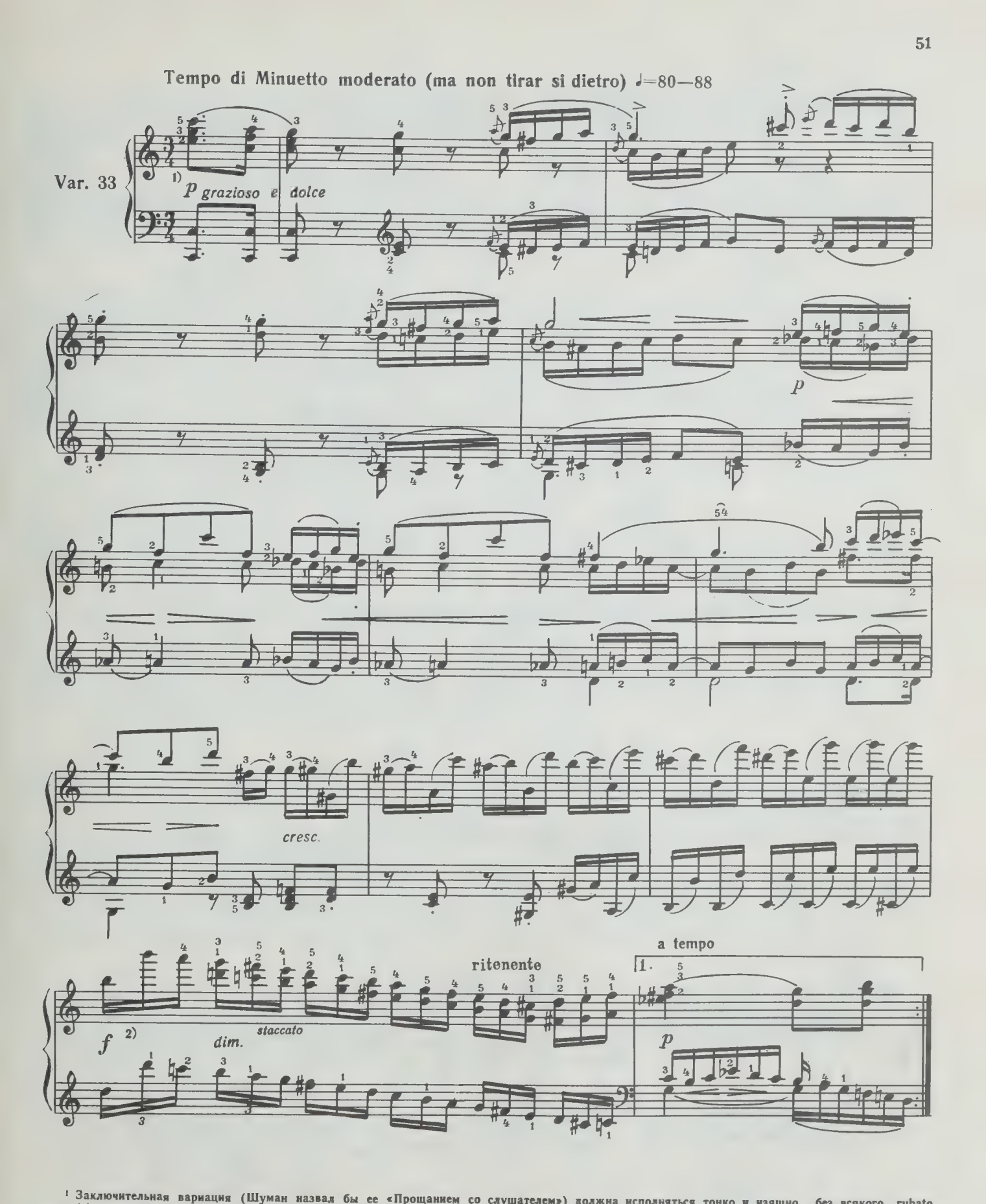
[1] Некоторая трудность, которая не должна оставляться без внимания, заключается в необходимости правильного распределения силы трех звуков:

As в нижнем голосе, спускающееся вниз на кварту, которая в следующем такте передается левой руке, должно играться ff, секста же c—as над ним — несколько слабее. Редактор предлагает следующую подмену для принудительного снятия большого пальца с ноты затакта:

[2] Бурное арпеджио так называемого «ундецимаккорда», требующего возможно большего расширения, может быть дополнено соответственно вкусу исполнителя.

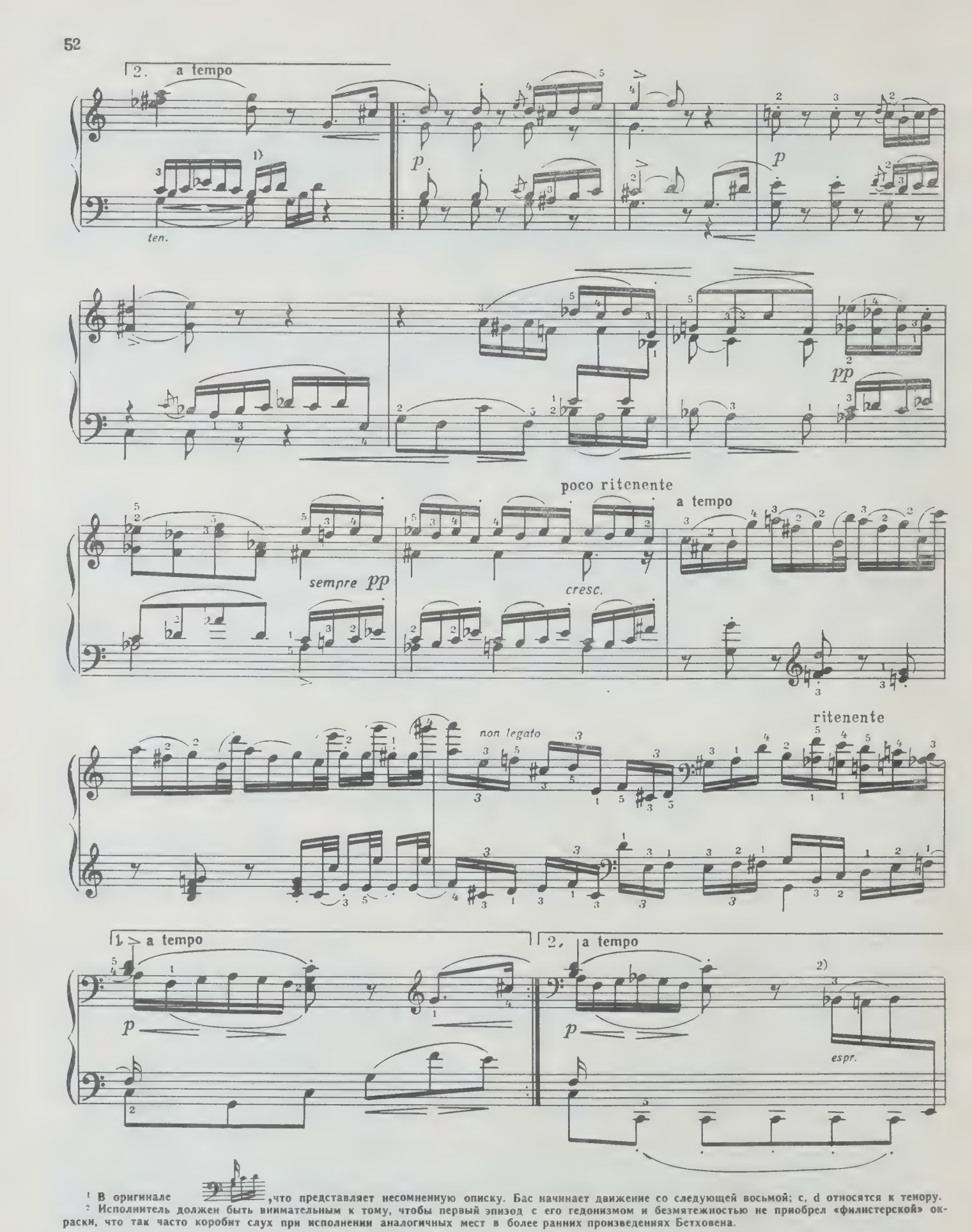
[3] Уже в 22-й вариации мы находим (см. примечание 2) следы того модуляционного принципа, широко развитого в последнем периоде бетховенского творчества, замечательный пример которого в его чистом виде обнаруживается в этих переходных тактах: последовательный, поступенный ход отдельных голосов с использованием энгармонизма как моста между самыми отдаленными друг от друга тональностями. Из всех эпигонов великого композитора в наибольшей степени подражал этой особенности Гектор Берлиоз, и потому указанный пример может служить объяснением многих гармонических причудливостей французского «поэта инструментальной музыки». Относительно технического выполнения заметим, что голос, который поднимается или опускается по ступеням, нужно всякий раз играть сильнее, чем остальные, т. е. в первых двух тактах — верхний, в остальных — нижний.

[4] Фермата, как обыкновенно, должна иметь длительность вдвое большую, чем длительность ноты, над которой она стоит. Ее вторая половина представляет тогда две первые четверти следующего первого такта уже в темпе менуэта, тема которого начинается на третьей четверти.



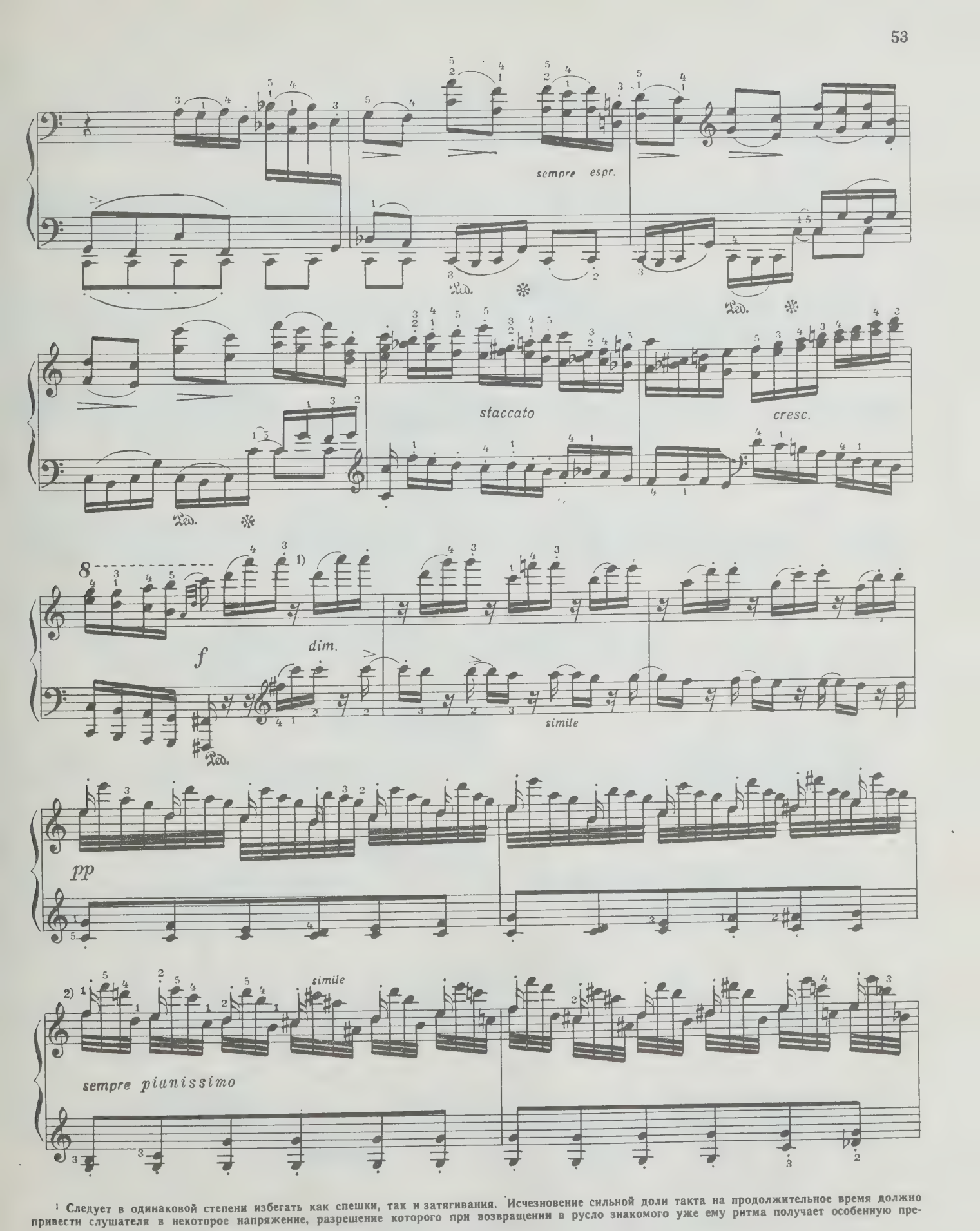
[1] Заключительная вариация (Шуман назвал бы ее «Прощанием со слушателем») должна исполняться тонко и изящно, без всякого rubato или аффектированных динамических оттенков. При тщательном изучении она окажется одной из труднейших.

[2] В этих триолях из секстаккордов автор указал ritenente лишь на последней четверти, чтобы исполнитель не споткнулся внезапно на половинной каденции; их темп является для нас меркой правильного темпа для всей этой вариации; поэтому наше метрономическое обозначение (♩ = 80) нельзя считать слишком медленным.



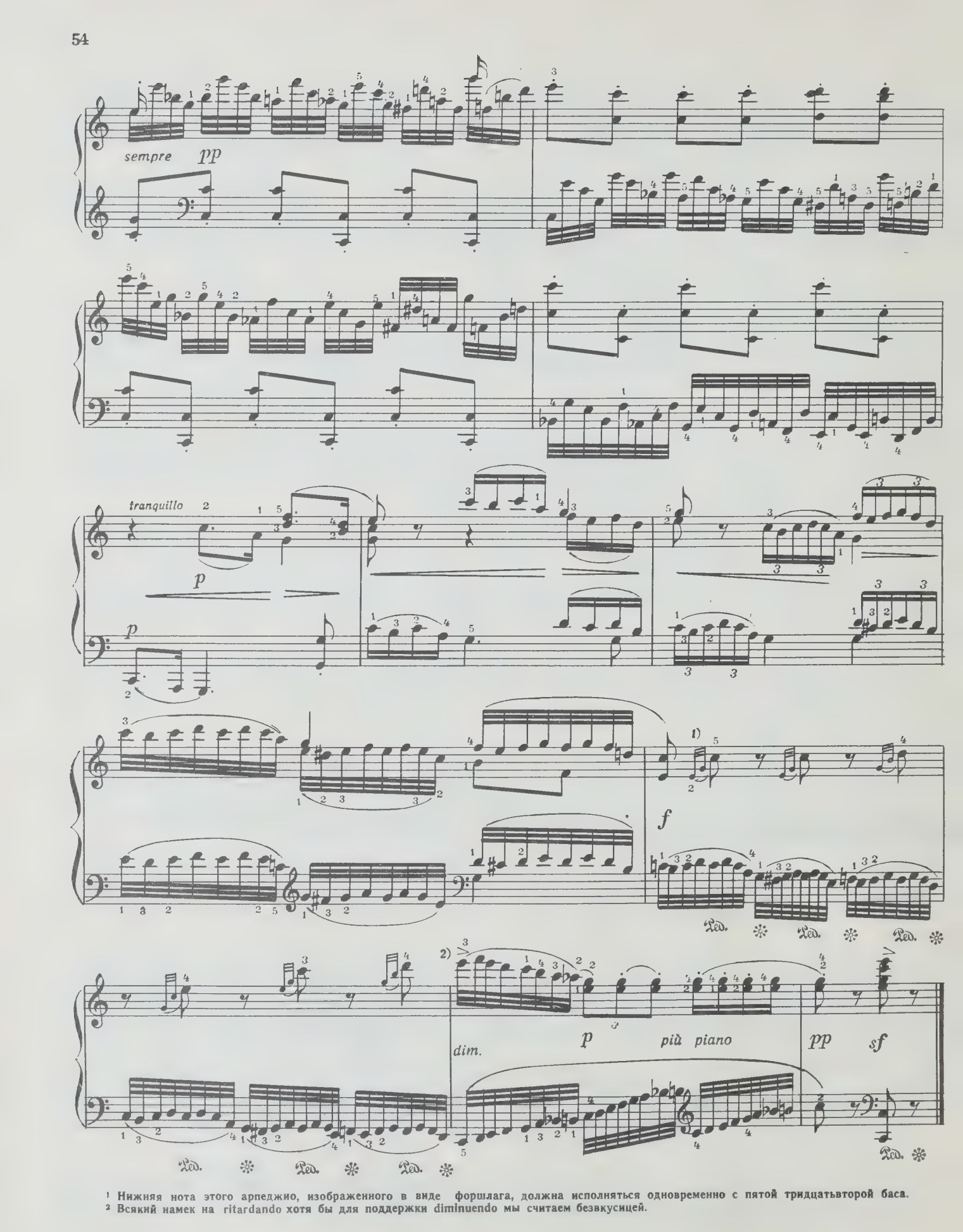
[1] В оригинале ,что представляет несомненную описку. Бас начинает движение со следующей восьмой; c, d относятся к тенору.

[2] Исполнитель должен быть внимательным к тому, чтобы первый эпизод с его гедонизмом и безмятежностью не приобрел «филистерской» окраски, что так часто коробит слух при исполнении аналогичных мест в более ранних произведениях Бетховена.



[1] Следует в одинаковой степени избегать как спешки, так и затягивания. Исчезновение сильной доли такта на продолжительное время должно привести слушателя в некоторое напряжение, разрешение которого при возвращении в русло знакомого уже ему ритма получает особенную прелесть.

[2] Облегчить эту фигуру, требующую исключительной ровности и ясности, не представляется возможным.



[1] Нижняя нота этого арпеджио, изображенного в виде форшлага, должна исполняться одновременно с пятой тридцатьвторой баса.
[2] Всякий намек на ritardando хотя бы для поддержки diminuendo мы считаем безвкусицей.

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН

33 ВАРИАЦИИ

на вальс А. Диабелли

для фортепиано

Редактор *Н. Копчевский*
Техн. редактор *Т. Сергеева*
Корректор *Д. Шевченко*

Подписано в печать 27.05.80. Формат бумаги 60×90 1/8. Бумага офсетная № 1. Печать офсет. Объем печ. л. 7,0. Усл. п. л. 7,0. Уч.-изд. л. 7,96. Тираж 3500 экз. Изд. № 10899. Зак. 280. Цена 80 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6
«Союзполиграфпрома» при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли, Москва 109088,
Южнопортовая ул., 24

$Б\frac{90403-304}{026(01)-80}$ 379—80

ВЫШЛА И ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ

Литература для фортепиано

Концертный репертуар

СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ТОМОВЫЕ ИЗДАНИЯ

Барток Б. Сочинения. В 3-х тт. Т. 3-А

Лист Ф. Транскрипции сочинений разных композиторов. В 9-ти тт. Т. 6

Скрябин А. Сонаты

Шостакович Д. Сочинения для фортепиано. (Собр. соч. в 42-х тт. Т. 39)

КЛАВИРЫ КОНЦЕРТОВ

Бетховен Л. Концерт № 1

Лист Ф. Концерт № 1

Равель М. Концерт соль мажор

Римский-Корсаков Н. Концерт

Шопен Ф. Концерт № 2

Шуман Р. Концерт

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА

Бах И. С. Хроматическая фантазия и фуга

Бетховен Л. 33 вариации на вальс Диабелли

Голубев Е. Соната № 10

Концертные пьесы советских композиторов. Вып. 10. Сборник содержит произведения С. Прокофьева, Р. Щедрина и др.

Лист Ф. Две венгерские рапсодии (№ 2 и № 6)

Мусоргский М. Картинки с выставки

Прокофьев С. Сарказмы

Прокофьев С. Соната № 9

Пьесы композиторов Молдавии. Сборник содержит сочинения В. Ротару, Ш. Няги, В. Загорского и др.

Пьесы композиторов Швейцарии. В сборник вошли сочинения Г. Г. Негели, К. Ш. Вертензее, Т. Кирхнера, И. Раффа, К. Хубера, О. Шока, В. Буркхарда, Ф. Мартина и др.

Равель М. Благородные и сентиментальные вальсы

Шопен Ф. Баллады

Шопен Ф. Мазурки

Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец»

Шуман Р. Карнавал

Шуман Р. Фантазия

Эйгес О. Произведения для фортепиано

Энеску Дж. Сюита

ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ

Фортепианные произведения советских композиторов. Вып. 3. В сборник вошли сочинения А. Санько, В. Дьяченко и др.

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА

80 к.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
27
B44
op.120

Beethoven, Ludwig van
[Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli]
33 variatsii na val's A. Diabelli

Music